

مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف

صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر
الأرموي البغدادي
المتوفى ٦٩٣هـ

مراجعة وتصدير

دكتور محمود أحمد الحفني

تحقيق وشرح

عطاس عبد الملك خشبة



الهيئة العربية العامة للكتاب

١٩٨٦



مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف

صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر
الأرموي البغدادي
المتوفى ٦٩٣هـ

مراجعة وتصدير

دكتور محمود أحمد الحفني

تحقيق وشرح

عطاس عبد الملك خشبة



المكتبة العربية العامة للكتاب

١٩٨٦



تصدير

بقلم دكتور محمود أحمد الحفنى

وُلّف هــ هذا الكتاب هــ وصفيّ الدين عبد المؤمن بن أبى المفانر الأرموى^(١)

البغدادى المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

وتسميته الأرموى نسبةً إلى أرمية موطن أسلافه وأجداده، وهى بلدةٌ مُبَيّتٌ فيها بعد « رضائية » ، من أعمال أذربيجان ، تقع على بعد ٩٢١ كم . م غربى طهران و ٢٩٣ كم . م جنوب غربى مدينة تبريز ، وتسميته البغدادى ترجع إلى أنه وُلد بمدينة بغداد حوالى عام ٦١٣ هـ . وقيل : لأنه وفد إليها صغيراً فكانت مدرج طفولته ومعهد ثقافته ، فقد ألّم فيها بالعلوم والفنون التى فى عصره ونال قسماً وافراً من الدراسات الأدبية والفنية ، وكان يُعتبر فى زمانه متقدماً فى إجادة الخط ، وبعد فى ذلك من أبرز مُعاصريه ، غير أنه اشتهر أكثر بالموسيقى وصناعة الألحان فبلغ فى ذلك الغاية القصوى ولم يُدانيه أحدٌ فى هذا المضمار ، وإليه يرجع الفضل فى ضبط الأنغام وفى إحكام القواعد النظرية ، وبعد فى الصدارة من علماء العرب الذين استكملوا هــ لم صناعة الموسيقى النظرية ، وكان ذا شهرة عظيمة فى الموسيقى العملية وتُنسب له أقاصيصٌ تشبه الأساطير ، فقد جاء فى جملة كتاب « الميزان فى علم الأدوار » لوصفى الدين عبد العزيز بن صرايا المتوفى سنة ٧٥٠ هـ ما نصه :

(١) كذا فى المخطوط ، وفى (الأعلام) لزركلى : « صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف بن

فانر الأرموى البغدادى » .

« حدثني جماعةٌ ثابِتُو العدالةَ مَسْمُوعُو القول ، من أهل زماننا هذا ، أنهم حضروا مع الشيخ الإمام العالم العلامة قدوة هذه الصناعة أولاً وآخرًا ، الشيخ صفى الدين عبد المؤمن ، مجلسًا ببستان بغداد وهو يضرب بالعود ، وأن هزّارًا أنى لحسن النغم حتى سقط على غصن قبالة وجهه ثم طار ونزل إلى الأرض وهو يرفرف بجناحيه وبصبح ، ولم يزل يفعل ذلك وبقرّب منه قليلًا حتى صار بين الجماعة ، ومعظمهم باقون إلى يومنا هذا . »

وذكره الشيخ أبو الخير سعيد الدهلي في تاريخه ، قال :

« ورد بغداد في زمن المُستعصم أبي أحمد ، وكتب مصحفًا بخط منسوب ، فوصل إلى المُستعصم فتعرّف إليه به ، وجُمِل من المُلازمين الباب يكتب المصاحف ، ثم بلغ عنده ما لم يبلغه أحدٌ من المقربين ، وكان ابن سيدانا اليهودي كاتبًا له يُعينه في علم الحساب ونقسيه أجزاء الموسيقى ، ولم يلزم بيده دينارًا ولادرهما ، وكانت له معرفةٌ بسائر العلوم يغائب عليه الحِكَميات والرياضيات وبلغ من الموسيقى ما لم يبلغه واحدٌ من المتأخرين ، وصنّف في عملياته كثيرًا فحفظ له الناس ثلاثين ومائة نوبة ، وصنّف في علم الموسيقى كتابين : أحدهما : « الشرفية » بامم الصاحب شرف الدين هارون الجُويجي ، والآخري سَمَى : « الأدوار » ، وكان ملبح الشكل عذب الأخلاق ذا مروءةٍ وكرمٍ نفيسٍ ظريفًا لطيفًا ، وكتب عليه باقوت المُستعصمي وابنُ التمه وردي واشتغل عليه في الموسيقى جماعةٌ من الأعيان . »

(١) المستعصم بالله آخر خلفاء بني العباس ، فله التار حين غزوا بغداد .

قال ابن فضل الله العمري : « وحدتني الجمال المشرق عنه وذكر له حدة أصوات له ، فمنها في شعره :

هل للنعنى الهائم المضمنى الصدى * من راحيم أو مسعيد أو منجد
عرف الهوى وتلطف أسرارهُ * فرثى ورق توجماً للكد
ليس الودود فتى يودك يومهُ * حتى إذا استغنى بملك في غد
بل إنما الحل الودود فتى إذا * قعد الزمان بصاحب لم يقعد
ومنها ، في نغم « الزنكلاه » :

أصنع جيلاً ما استطعت لأنه * لا بد أن يتحدث السمار
وحين غزا المغول بغداد عام ٦٥٦ هـ ، قتلوا الخليفة المستعصم وأصابوا المدينة بالإحراق والإتلاف ، ولم يخرب الحى الذى كان يقيم فيه صفى الدين ، فقد تمكن بحذقه وحسن حيلته أن يتقرب إلى أمير الجند وأن يحظى بعطف هولاكو حتى أسند إليه نظارة الأوقاف بجميع أنحاء العراق وربط له ضعف ما كان يتقاضاه من الخليفة المستعصم .

وذكر العز الإربلى في تاريخه قال :

« جاست مع عبد المؤمن بالمدرسة المستنصرية وجرى ذكر واقعة بغداد ، فأخبرنى أن هولاكو طلب رؤساء البلد وعرفاءهم أن يقسموا دروب بغداد ومحاها وبيوت ذوى يسارها على أمراء دولته ، فقسموها وجعلوا كل محلة ، أو محلتين أو سوقين ، باسم أمير كبير ، فوقع الدرب الذى كنت أحضره فى حصّة أمير مُقدم عشرة آلاف فارس اسمه : « بانوانوين » ، وكان هولاكو قد رسم لبعض الأمراء أن يقتل ويأسر وينهب مدة ثلاثة أيام ، ول بعضهم يومين ،

ولبعضهم يوماً واحداً ، على حسب طبقاتهم ، فلما دخل الأمراء بغداد كان هو
أول من جاء الدرب الذى أنا ساكنه ، وقد اجتمع فيه خلق كثير من ذوى
البأس ، واجتمع عندهم نحو خمسين جوقاً من أعيان المغاني^(١) ومن ذوى المال
والجمال ، فوقف « بانوانيون » على باب الدرب وهو مذهب بالأخشاب والحجارة ،
فطرقوا الباب وقالوا : افتحوا لنا الباب وادخلوا فى الطاعة وإكم الأمان وإلا أحرقنا
الباب وقتلناكم ، وكان معه الزرافون والنجارون وأصحابه بالسلاح ، قال
عبد المؤمن : أنا أخرج إليه ، ففتحت الباب وخرجت إليه وحيدى وعلى ثياب
قدرة وأنا انتظر الموت ، فقبلت الأرض بين يديه ، فقال للترجمان : قل له من
أنت ، كبير هذا القوم الذى فى الدرب ؟ قلت : نعم ، فقال : إن أردتم السلامة
من الموت فاحملوا أسلحتكم وكذا ، وطالب شيئاً كثيراً ، ففات : كل ما طلب
الأمير يحضر ، وقد صار كل ما فى الدرب بحكمك . فمضى جيوشك ينهبون باقى الدروب
وانزل حتى أصيبك مع من تريد من خواصك فأجمع لك كل ما طلبت ، فشاوَر
أصحابه ونزل فى نحو ثلاثين رجلاً ، فأتيت به دارى وفرشت له الفرش الخليفة
الفانحة والستور المطرزة وأحضرت له فى الحلال أطعمة قلايا وشوايا وحلو ،
واكلت بين يديه اختبأراً ، فلما فرغ من الأكل عمات له مجاساً ملوكياً وأحضرت
له الأواني المذهبة من الزجاج الحلبى وأوانى فضة فيها شراب مروق ، فلما دارت
الأقداح وسكر قليلاً أحضرت عشر جوق مغاني ، كلهم من النساء ، وكل واحدة
تغنى بملهاء غير ملهء الأخرى ، وأمرتهن فغنين جميعاً على ساز^(٢) واحد فارتج المجاس

(١) المغاني هنا ، بمعنى أصحاب الغناء ، من المغنين والمغنيات .

(٢) الساز : لفظ تركى وفارسى يعنى به طريقة العمل على الآلات فى الألحان الغنائية .

وطرب وانبسطت نفسه فظم واحدة من المغنيات أعجبت به ، وتم يومه في غاية
الطيبة ، فلما كان وقت العصر حضر أصحابه بالتهب والسبايا فقدمت له ولاصحابه
تحفاً جليلاً من أواني الذهب والفضة ، ومن النقود والذهب ومن الأقمشة الفاخرة
شيئاً كثيراً ، سوى العليق وهبات العوانية الذين كانوا بين يديه واعتذرت من
النفسير، وقلت : جاء الأمير على غفلة ، ولكن غداً إن شاء الله أعمل للأُمير دعوة
أحسن من هذه ، فركب وقبلك ركابه ورجعت بجمعت أهل الدرب من
اليسارة فقلت لهم : انظروا لأنفسكم ، هذا الرجل غداً عندي وكذا بعد غد ،
وكل يوم أريد أضعاف اليوم المتقدم ، بجمعوالي من بينهم ما يساوي خمسين
ألف دينار ، من أنواع الذهب والأقمشة الفاخرة والسلاح ، فما طلعت الشمس
إلا وقد وافاني ، فرأى ما أذهله ، وجاء في هذا اليوم ومعه نسائه ، فقدمت
إليه ولنسائه من الذخائر والذهب والنقد ما قيمته عشرون ألف دينار ، وقدمت
له في اليوم الثالث لآلئ نفيسة وجواهر ثمينة ، وبغلة بالآلات خليفية وقلت له :
هذه من مراكب الخليفة ، وقدمت لجميع من معه ، وقلت له : هذا الدرب قد
صار بمحكك ، فإن تصدقت على أهله بأرواحهم فيكون لك وجه أبيض عند الله
والناس ، فما بقي عندهم سوى أرواحهم ، فقال : قد عرفت ذلك ، ومن أول
يوم وهبهم أرواحهم ، وما حدثتني نفسي بقتلهم ولا سؤيهم ، لكن ، أنت تجهز
معي قبل كل شيء إلى حضرة القان ، فقد ذكرت لك له وقدمت له شيئاً من
المستطرفات التي قدمتها لي فأعجبت به ورسم بحضورك ، نفقت على نفسي وعلى أهل
الدرب أن هذا قد يخرجني إلى خارج بغداد ويقتلني وينهب الدرب ، فظهر على

الخوف وقالت : يا خوند^(١) ، هولا كور ملك كبير وأنا رجل حقير مغمق ، أخشى منه .
ومن هيبتيه ! فقال : لا تخف ، ما يصيبك منه إلا الخير ، فإنه رجل يحب أهل
الفضائل ، فقلت : أنا في ضمانك ألا يصيبني مكروه ؟ قال : نعم ، فقلت لأهل
الدرب : ها أنوا ما عندكم من النفائس ، فأتوني بكل ما يقدرون عليه من المقتنيات
الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضة ، وهبات من عندي ما كل كثيرة
طيبة وشرباً كثيراً عتيقاً فائماً ، وأواني فاخرة كلها من الذهب والفضة المنقوشة ،
وأخذت معي ثلاث جوق مغاني من أجمل من كان عندي وأتفهن للضرب ،
ولبست بدلة من القماش الخفيف وركبت بغلة جليلة كنت أركبها إذا رحت إلى
الخليفة ، فلما رآني « بانوانوين » بهذه الحالة قال لي : أنت وزير ؟ قلت :
بل أنا مغني الخليفة ونديمه ، لكن ، لما خفت منك لبست هذه الثياب المقطعة
الوسخة ، ولما صرت من رعتك أظهرت زمني وأمنت ، وهذا الملك هولا كور
ملك عظيم وهو أعظم من الخليفة فما ينبغي أن أدخل إليه إلا بالحشمة والوقار ،
فأعجبه مني هذا ونرجت معه إلى نخيم هولا كور ، فدخل عليه وأدخلني معه وقال
لهولا كور : هذا الرجل الذي ذكرته ، وأشار إلى ، فلما وقعت عين هولا كور على
قبأت الأرض وجلست على ركبتي ، كما هو من عادة التتار ، فقال له « بانوانوين » :
هذا كان مغني الخليفة وقد فعل معي كذا وكذا وقد أتاك بهدية ، فقال : أقبلوه ،
فأفاموني فقبأت الأرض مرة ثانية ودعوت له ، وقدمت له ولخواصه الهدايا التي
كانت معي ، فكلمنا قدمت شيئاً سأل عنه ثم يفزقة ، ثم فعل بالما كول كذلك ،
ثم قال لي : أنت كنت مغني الخليفة ؟ قلت نعم ، فقال : آيش أجود ما تعلم

(١) « خوند » : فارسية بمعنى الأمير أو السيد .

في علم الطرب ؟ فقلت : أحسن أن أغنى غناء إذا سمعه الإنسان ينام ، قال :
فغنى لي الساعة حتى أنام ، فندمت وقلت ، إن غنيت له ولم يتم قال هذا كذاب وربما
قتلني ولا بد لي من الخلاص منها بحيلة ، فقلت : ياخوند ، الطرب بأوتار العود
لا يطيب إلا على شرب الخمر ، ولا بأس أن يشرب الملك قدحين أو ثلاثة حتى
يقع الطرب في موقعه ، فقال : أنا مالي في الخمر رغبة لأنه يشغلني عن مصالح
مُلُكي ، ولقد أعجبني من نبيكم تحريمه ، ثم شرب ثلاثة أقداح كبار ، فلما أحمر
وجهه أخذت منه دستوراً وغنيت ، وكان معي مغنية اسمها « صبا » لم يكن في
بفساد أحسن منها صورة ولا أطيب صوتاً ، فأصلحت أنعام العود على أنعام
وضربة جالسية للنوم مع زمٍ رخيم للصوت وغنيت ، فلم أتم النوبة حتى رأته قد
نيس ، فقطعت الغناء بغتة وقويت ضرب الأوتار فانتبه ، فقبأت الأرض وقلت :
نام الملك ، فقال : صدقت ، تمن علي ، فقلت أتمنى على الملك أن يطلق لي
السُميكة ، قال : وأي السُميكة شيء ؟ قالت : بستان كان للخليفة ، فنبسَم وقال
لأصحابه : هذا مسكين ، مغنٍ فصير الهمّة ، وقال لي الترجمان : لم لا تمتيت
قاعة أو مدينة ؟ أيش هو بستان ! فقبلت الأرض وقلت : يا ملك ، هذا البستان
يكفي ، وأنا ما يحى منى صاحب قلعية ولا مدينة ، فرسم لي بالبستان وبحيى
ما كان لي من المرتب أيام الخلافة وزادني علوفة تشتمل على خبز ولحم وعليق
دواب يساوي دينارين ، وكتب لي بذلك فرماناً مكمل العلام ، وخرجت من بين
يديه ، وأخذ لي « بانوانوين » أميراً بخمسين فارساً ومعهم علم أسود ، وكان هو
علم هولاسكو الخاص به ، برسم حياية دربي ، بخامس الأمير على باب الدرب ونصب

العَلَمُ الْأَسْوَدُ عَلَى أَعْلَى بَابِ الدَّرْبِ ، فَبَقِيَ الْأَمْرُ كَيْذَلِكَ إِلَى أَنْ رَحَلَ هُوَ لَا كَوَ عَنْ
بَغْدَادَ .

وَحَدِيثُ صَفِيِّ الدِّينِ هَذَا هُوَ صُورَةٌ جَلِيلَةٌ عَنْ ثَرَاءِ بَغْدَادَ وَمَا تَعَرَّضَتْ لَهُ مِنَ
النَّهْبِ وَالسَّلْبِ وَالتَّخْرِيبِ فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ ، كَمَا أَنَّهُ بَدَّلَنَا عَلَى مَنْزِلَةِ الْمَوْسِقِيِّ وَتَأْمِيرِهَا
عَلَى الْإِنْسَانِ ، وَقَدْ تَأْخُذُنَا الدَّهْشَةُ لِتَوَافُرِ الْعَدَدِ مِنَ الْمَغْنِيَّاتِ فِي مَنْزِلِ صَفِيِّ الدِّينِ
وَتَنَوُّعِ الْآلَاتِ وَمَهَارَتِهِنَّ فِي الْأَدَاءِ وَالْغِنَاءِ عَلَيْهَا ، وَأَيْضًا نَلْمُسُ اخْتِلَاقَ الرَّجُلِ
عِنْدَ مَا يَتِمُّنَى عَلَى هُوَ لَا كَوَ بِسِتَانًا يَسْتَنْشِقُ زَهْرَهُ وَيَغْنَى مَعَ طَبُورِهِ ، ثُمَّ تِلْكَ الْحُكْمَةُ
وَالْحِكْمَةُ فِي حَدِيثِهِ مَعَ الْغُرَاةِ فِي وَقْتٍ كَانَتْ تَكْفِي فِيهِ كَلِمَةٌ عَابِرَةٌ لِأَنَّ تَكُونَ سَهْبًا
فِي قَتْلِهِ .

وَقَدْ عَاصَرَ صَفِيَّ الدِّينِ عَهْدًا ثَلَاثَةً ، فَقَدْ كَانَ نَدِيمَ الْخَلِيفَةِ الْمُسْتَعَصِمِ وَوَضَعَ
رِهَايَتَهُ ، ثُمَّ آكَتْسَبَ قَلْبَ مَلِكِ الْمَغُولِ هُوَ لَا كَوَ ، ثُمَّ عَاشَ أَخِيرًا مَعَ أَسْرَةِ الْجُؤَيْنِيِّ
فَلَمْ تَكُنْ مَكَانَتُهُ عِنْدَهُمْ مِنَ الْإِكْرَامِ تَغْفُلُ عَمَّا كَانَتْ عَلَيْهِ قَبْلًا عِنْدَ الْخَلِيفَةِ أَوْ عِنْدَ
هُوَ لَا كَوَ ، فَقَدْ كَانَ عِلَاءُ الدِّينِ الْجُؤَيْنِيِّ وَأَخُوهُ شَمْسُ الدِّينِ يَكْرِمَانِهِ فَتَوَلَّى فِي
أَيَّامِهِمَا كِتَابَةَ الْإِنْشَاءِ بِبَغْدَادَ ، فَنَالَ مِنَ النِّعَمِ وَالْثَرَاءِ فِي تِلْكَ الْعُهُودِ الثَّلَاثَةِ مَا لَمْ يَنْلَهُ
أَحَدٌ قَبْلَهُ غَيْرَ إِسْحَاقَ وَنُظَرَائِهِ فِي الْعَهْدِ الْعَبَّاسِيِّ ، وَلَكِنْ صَفِيَّ الدِّينِ كَانَ مِثْلَهُ مِثْلُ
الْفَتَّانِ الَّذِي لَا يَنْظُرُ إِلَى جَمْعِ الْمَالِ وَالْثَرَاءِ بَلْ كَانَ كَرِيمًا مُسْرِفًا كَثِيرَ الْمِيتَعَةِ فَلَمْ
يَبْقَ لَهُ فِي شَيْخُوخَتِهِ مَا يَسْتَدُّ بِهِ حَاجَتَهُ فَمَاتَ فَقِيرًا ، وَكَانَتْ وَفَاتُهُ فِي ثَامِنٍ عَشَرَ

وأهم مصنفاته في الموسيقى كتابان :

أحدهما ، كتاب « الرسالة الشرفية في الذب التأييدية » ، ألفه لشرف الدين هارون بن محمد صاحب شمس الدين الجويني ، صاحب ديوان الممالك في بغداد ، وأقدم نسخة من هذا الكتاب هي التي كانت محفوظة بمكتبة برلين ، حتى الحرب العالمية الثانية ، تحت رقم ٥٥٠٦ مؤرخة سنة ١٢٧٤ هـ ، ثم نُقلت ضمن مجموعة المخطوطات العربية إلى مكتبة مدينة « ماربورج » ومكتبة مدينة « جيتنجن » في جمهورية ألمانيا الغربية ، وقد تم تحقيق هذا الكتاب على هذه النسخة وعدة نسخ أخرى .

والثاني ، هو كتاب « الأدوار في الموسيقى » ، وهو هذا الذي نقوم بتصديره ، ألفه صفي الدين وكان لا يزال صغير السن ، بناءً على رغبة العالم الرياضي المشهور نصير الدين محمد بن محمد بن الحسن الطوسي المتوفى سنة ٦٧٢ هـ ، وأقدم نسخة من هذا الكتاب تاريخها سنة ٦٣٣ هـ ، محفوظة بمكتبة نور عثمانية بالآستانة تحت رقم ٣٦٥٣ .

وبعد من أهم المصنفات العربية في الموسيقى وأرفاها في معرفة النغم والأجناس وتدوينات الألحان مما لم يكن يُعرف قبل ذلك في كتاب ، فكان له صدى ظهر جلياً في نهافت أهل العلم والصناعة لدراسته وشرحه ، فهو أكثر الكتب التي تناولها المتوسطون بالشرح والتحليل .

والكتاب يقع في خمسة عشر فصلاً :

فتناول في الفصل الأول (تعريف النغم وبيان الحدة والنقل) .

والفصل الثاني جعله في (تفهيم الدساتين) ، ففسم الرتر سبعة عشر قسماً ،
على ترتيب السلم الفيثاغوري القديم الذي كان يُجعل فيه الجنس القوي ذو المدين
بتوالي النسب :

ح	س	أ
$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$
٩٠	٢٠٤	٢٠٤
		= سنت

وأيضاً على الوجه الثاني الذي كان يُرتب فيه ذلك الجنس معديلاً بتوالي النسب :

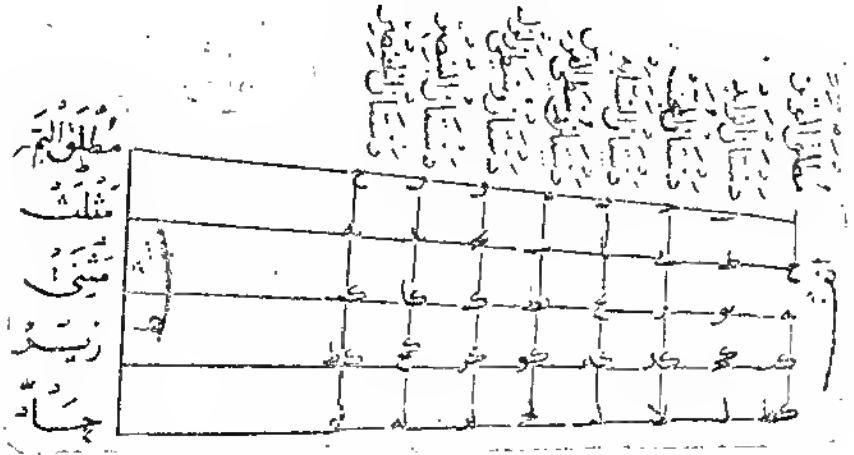
ح	س	أ
$\frac{2048}{2187}$	$\frac{59049}{75526}$	$\frac{9}{8}$
١١٤	١٨٠	٢٠٤
		= سنت

فأما هذا الثاني ، فهو الذي استبدلته العرب بتواليه الجنس المُسمى (المتصل
الأوسط) ليقوم مقام كليهما بتوالي النسب :

ح	س	أ
$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$
١١٢	١٨٢	٢٠٤
		= سنت

والنغم السبع عشرة الحادثة ، فقد رمز لها المؤلف بالحروف ابتداءً من
نغمة مُطلق وتر البم (١) ، ويقابله الآن وتر « العشران » فرضاً في آلة العود ، إلى
نغمة (يح) من مُتصَف وتر ، وهذا الموضع يُقابله أيضاً ، في التسوية
المشهورة لأوتار الآلة ، مكان النغمة المسماة « حسيني » فرضاً كذلك ، ثم أعادها

بحروف أخرى دور ثانٍ من نغمة (نج) إلى (له) ، وهذه الأخيرة تقابلها أيضاً
نغمة « جواب الحسيني » ، على هذا الترتيب :



(حرره من صفحة ٥٦ من المخطوط المؤرخ سنة ١٢٢٧ هـ ، بخط عبد الكريم المهروردي)

ومن هذه ، فالنغمة (ا) هي بعينها نغمة . مطلق الوتر المسمى الآن اصطلاحاً
« عشرين » .

- ونغمة (ب) فهي في مكان تلك التي تسمى « عجم عشرين » .
- ونغمة (ح) فهي أيضاً في مكان النغمة المسماة « عراق » .
- ونغمة (د) فتقع في مكان النغمة المسماة الآن « كوشة » .
- ونغمة (هـ) فهي تلك المسماة اصطلاحاً « رامت » .
- ونغمة (و) فتقع في مكان النغمة المسماة « سوزدل » أو « نيم زيركلاه » .
- ونغمة (ز) فهي النغمة التي تسمى « زيركلاه » ، وقد تقابلها أيضاً
النغمة المسماة : « تك زيركلاه » .
- ونغمة (ح) فهي نغمة مطلق الوتر المسمى « دو كاه » .

ونعمة (ط) فتقع في مكان النعمة المسماة (كرد) ، وقد تقابلها أيضا نعمة « نيم كرد » .

ونعمة (ي) فهي في مكان النعمة التي نسميها « سيكاه » .

ونعمة (يا) فتقع في مكان النعمة المسماة « بوسليك » ، وقد تقابلها أيضا نعمة « تك بوسلك » .

ونعمة (يب) فهي النعمة التي نسميها « جهار كماه » .

ونعمة (يح) فتقع في مكان النعمة المسماة « حجاز » .

ونعمة (يد) فهي النعمة المسماة « عزال » ، وقد تقابلها أيضا النعمة المسماة : « صبا » .

ونعمة (يه) فهي نعمة مطلق الوتر المسمى « نوا » .

ونعمة (يو) فهي النعمة التي تسمى « حصار » وتارة : « نيم حصار » .

ونعمة (يز) فتقع في مكان النعمة المسماة « شوري » .

فهذه هي السبع عشرة نعمة ، في الدور الأول ابتداءً من نعمة مطلق الهم .
ونذكر من صياحات تلك ما هو أكثر استعمالاً في الدور الثاني :

فالنعمة (يح) هي المسماة « حُسيني » ، وهي صياحُ نعمة « ا » .

ونعمة (يط) هي التي نسميها « عجم » ، وقد تقابلها أيضاً نعمة « نيم عجم » .

ونعمة (ك) هي التي نسميها اصطلاحاً « أوج » .

ونعمة (كا) فتقع في مكان النعمة التي نسميها « ماهور » ، وقد تقابلها

أيضاً نعمة « تك ماهور » .

ونعمة (كب) هي نعمة مُطلق وتر « الكردان » صياحاً بالقوة لنعمة
« الراس » (هـ) .

وفيا بلى هذه فتقع النعمات من (كج) إلى (كط) صياحات نظائرها من نعمة
(و) إلى (يب) ، وصياح تلك الأخيرة نعمة « جواب الجهاركاه » .

والفصل الثالث جعله في (نسب الأبعاد) فاخصّ نسبة ذا الخمسة ، مما بلى
نسبة الذي بالكل ، بالحدين (٣/٢) واخصّ نسبة ذي الأربعة بالحدين
(٤/٣) ، فكان فضل ما بينهما هو نسبة البعد الطينى (١-s) بالحدين ٩/٨ ،
وهو أعظم الأبعاد الثلاثة في المجلس ذي الأربعة نعم .

فأما نسبة (١-ج) ، وهو بُعد « المجنب » فذكر أنها : « نسبة المثل
وثلاث خميس بالتقريب » ، وهذا يعنى أنه بالحدين (١٦/١٥) .

وهنا يحدث خلاف في نسبة هذا البعد ، فقد جعله أولاً بنسبة (٥٩٠٤٩/٥٦٥٣٦) ،
وتقرب بالحدين (١٠/٩) ، ثم جعله بعينه بالحدين (١٦/١٥) ، رغم أن هذه
النسبة تقوم مقام بعد البقية $\frac{242}{259}$ ، ولا ترقى أن تصل إلى بُعد المجنب .

وقد بين المحقق في هذا الموضع شرحاً طويلاً ظهر فيه أنه إذا جعل بُعد المجنب
بتينك النسبتين فإن البعد الطينى ينقسم بها مع بُعد البقية بأربعة أقسام فنصير هذه
النعم جميعاً بين حدى ذي الكل اثنتين وعشرين نعمة وليست سبع عشرة .

فأما الفصل الرابع ، فقد ذكر فيه : (الأسباب الموجبة للتنافر) ، وأشار إلى
أن من الأسباب التي توجب التنافر بين الأبعاد الخفية أن يجمع في المجلس بتلك
الأبعاد الثلاثة ، وهي « الطينى والمجنب والبقية » ، غير أن المحقق أثبت أن
الأجناس المسماة (المفردة) هي التي يجمع فيها بتلك الثلاثة ، وهذه كثيرة الاستعمال

لكونها تُكسب الأجناس القوية ليناً متى خُلطت بها ، فتبدو في المسموع أكثر بهاءً وألقاً ، ولم يُعَد منها المؤلف غير صنف واحد .

والفصل الخامس في : (التأليف الملائم) ، وهو يعنى بذلك أنواع الجنس ذى الأربعة الحادثة من تأليف تلك الأبعاد الصغار الثلاثة بين حذيه ، ثم أنواع ذى الخمسة كذلك .

فذكر من الأجناس سبعة أصناف على الترتيب دون أن يذكر تسمياتها المصطلح عليها في ذلك الوقت ، غير أنه ذكرها في كتابه الثاني المسمى (الرسالة الشرقية) بتسمياتها ، وهى أقرب إلى اصطلاح المتأخرين ، غير أنها تخالف ما نعرف به في زماننا هذا .

فالأول : (عشاق) ، وهذا ما يسمى الآن جنس (عجم) .
والثاني : (نوى) ويقابله الجنس المسمى الآن (نهاوند) .
والثالث : (بوسليك) وهذا يقابله الجنس المسمى (كردى) .
والرابع : (راست) وهو بعينه ما نسميه كذلك (راست) .
والخامس : (نوروز) ، وقد يسمونه أيضاً « حسيني » وكلاهما الجنس الذى يعرف في وقتنا هذا باسم (بياتى) .

والسادس : (عراق) وهو الجنس المسمى الآن : (سيكاه) ، أو « عراق » .
والسابع : (أصفهان) ، والمحدثون لا يستعملونه بالجنس نغم ، على الوجه المبين بالأصل كما أراد المؤلف بترتيب أبعاده الأربعة على التوالي ، بل إنما قد يستعمل بوجه آخر على هيئة التجنيس المسمى بذلك الاسم ، أو أن يؤخذ بأحد الجنسين المفردتين اللذين يتألف منهما ، وهما :

(راهوى) ، ويقابله في وقتنا هذا جنس (صبا) .

و (زير أفكند) ويسمى أيضاً : (كوجك) ، وهو ضربٌ من جنس (الصبا) .

فأما أصناف ذى الخمسة فقد صنف منها المؤلف اثني عشر صنفاً بين طرفي البعد ذى الخمسة .

والفصل السادس في : (الأدوار ونسبها) ، فقد لجأ فيه المؤلف إلى إضافة كل واحد من أصناف ذى الخمسة الإثني عشر إلى كل واحد من تلك الأجناس السبعة ، فحصل من سائرهما أربعٌ وثمانون جمعاً هي المسماة : « الدوائر » ، ومن هذه مادو متنافرٌ أصلاً ومنها مادو خفيٌ التنافر ، ومنها ما هو ملائمٌ مشهور الاستعمال إلى يومنا هذا .

وجميع هذه فقد فصّلها المحقق في مواضعها وجعل لكلٍ منها مثلاً مدوّناً في مدرج صوتي بوضّح ترتيب نغمها في طرائقها ، غير أنه جعل تدوين النغم في طبقات نصير فيها النغمة المسماة بالعربية « عجم » ، في مكانها المعهود من الآلة ، مساويةً تمديد نغمة (صول SOL) ، من قبل أن الجنس الأصل الأول الذي تخرج منه النغم طبيعيةً غير محوّلة ، أساسه تلك النغمة في الجمع المتصل أو أساسه تمديد نغمة (دو Do) في جمع منفصل ، وعلى هذا المبدأ نصير النغمة المسماة بالعربية « راس » مساويةً تمديد نغمة (لا La) ، وذلك لأن جنس (الراس) يؤسّس أصلاً على ثانية جنس (العجم) .

هذا ما ارتآه المحقق من حيث الطبقات الطبيعية من المبدأ ، ونحن لا نرى ما يمنع من تدوين النغم على أية طبقة ، على أن تكون علامات التحويل في أماكنها من المدرج ، ومع ذلك فإنه قرن بالنغم على المدرجات تسمياتها بالعربية حتى

لا يلتبس أمرُ اجتنامها على الناظر فيها ، وميّز كل واحد من أدوار الجماعات باسمه المصطلح عليه في مقامات الألحان المستعملة في زماننا .

والفصل السابع سماء المؤلف : (حكم الوترين) ، وهو يعني بذلك أنه إذا شد وتران وكان الأحد منهما على نسبة ما من الأثقل فإن النغم تخرج على الترتيب الذى به يصطحب الوتران ، فأما إذا جعل اصطحابهما على نسبة المثل إلى المثل والثالث ، فإن نغم الأدوار تخرج منهما على الوجه الذى به تؤخذ من وترين في آلة العود ، على التسوية المعهودة .

والفصل الثامن ، جعله في : (تسوية أوتار العود واستخراج الأدوار منه) ، فذكر أن التسوية المشهورة في هذه الآلة هي أن تجعل نغمة مطلق كل وتر مساوية لنغمة ثلاثة أرباع الوتر الأثقل منه ، وعدد من الدساتين التي تحتأ أما كن النغم على الأوتار سبعة ، من قبل أنه قسم البعد الطنيني بثلاثة أقسام تخرج من فصل بعدى المجتب والبقية منه من جانب واحد ، ثم جعل بعد البقية واحداً غير منقسم في ذاته أصلاً .

فأما عدة الدساتين بحسب استعمال المحدثين الآن فهي عشرة في كل وتر ، وذلك لأن بعد الطنيني متى فصل من كلا الجانبين بالأوسط والأصغر فإنه ينقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وبعد المجتب متى فصل بالأصغر فقط ، وهو بعد البقية ، من الجانبين انقسم ثلاثة أقسام بدلاً من قسمين .

والفصل التاسع عدد فيه المؤلف : (الأدوار المشهورة) في زمانه ، وهي اثنا عشر دوراً كانت تُعرف بسمياتها في ذلك الوقت ، ثم ستة من المركبات أو الشواذ كانت تعرف قديماً باسم : « أوازات » جمع (أوازه) ، وهي لفظ فارسي بمعنى اللحن المميز .

وكل واحد من هذه فقد فصلت نغمه في موضعه مع التسمية التي يعرف بها عند المحدين في مقامات الألحان المألوفة في زماننا ، ولذلك لم نجد ما يدعو إلى تكرارها هنا .

والفصل العاشر : سماء المؤلف : (تشارك النغم) ، وهو يعني بذلك أن بعض الأدوار متى بُدئَ فيه من ثابته ، أو ثالثه ، نرج دوراً آخر دون أن تتغير ساسلة النغم في كليهما ، وقد يشترك دوران في نغم واحدة بأعيانها فلا يختلفان إلا في نغمة من الأوساط أو من الأطراف ، ورسم لذلك دائرة تحيط بالأدوار الإثنى عشر المشهورة قديماً وكأنها مؤسسة جميعاً على نغمة مطلق السِّم (أ) ، وفيها تظهر النغمات من الثانية إلى السابعة في كل ، بعضها متجدة في دورين أو أكثر وبعضها مختلفة ، فيبين بذلك اختلاف أبعاد ما بين النغم الأساسية في تلك الأدوار الإثنى عشر .

والفصل الحادي عشر جعله في : (طبقات الأدوار) ، وذلك أنه رتب النغم السبع عشرة في طبقات متوالية بين كل طبقة وأخرى نسبة البعد ذي الأربعة ، وجعل أول الطبقات (أ) من مطلق السِّم ، وثاني الطبقات (ح) من مطلق المثلث ، والثالثة (يه) من مطلق المثني ، وهكذا طبقات فوق بعضها بتلك النسبة إلى الطبقة السابعة عشرة ، ثم رتب نغم الأدوار الإثنى عشر على كل واحدة من نغم تلك الطبقات .

وهذا الترتيب واضح أنه غير صحيح ، من قبل أن ما بين النغم أبعاد غير متساوية ، فالدور الذي أوله بُعد « بقية » قد يقع في طبقة تكون فيها النغمة الثانية على نسبة بُعد « إرخاء » ، وليس بينهما بالحقيقة بُعد بقية ، وقد عُدَّ المحقق في الطبقات المشهورة لكل واحد من الأدوار بحسب استعمال أهل الصناعة في زماننا .

والفصلُ الثاني عشر ، قولٌ مُختَصَرٌ في : (الاصطحاب الغير المعهود) ، وهو يريد بذلك تعريف أصناف من التسويات المركبة ، وهي الغير معهودة في آلة العود ، وهذه منها ما هو مُنتَظِمٌ ومنها ما هو غير منتظم ، فغيرُ المنتظم منها هو أن يُجعل بين الأوتار نسبٌ مختلفة ، والمنتظم ما يُجعل بينها نسبة واحدة بين كل وترين ، وبين المؤلف دور (الراس) في مثالٍ على هذين الوجهين .

ويحضرنا في هذا ما يحكى عن إسحاق الموصلى ، أنه كان يُجيد الضرب على تلك التسويات المركبة غير المنتظمة ، في العود ، فكان أصحابه يشوشون أوتارَ عوده خلسة ، في مجلس الخليفة ، فكان لا يلبث أن يُحس النغم الحادثة من أوتار العود فيضرب عليه ويفتنى وكأنه في تسويته المشهورة ، فكانوا يتعجبون من حذقه ومهارته .

والفصل الثالث عشر ، جعله في : (أدوار الإيقاع) ، فقد ذكر المؤلف قولاً مجملاً في أزمنة النغم ، ثم مدد الإيقاعات المشهورة عند أرباب الصناعة قديماً ، غير أنه خلط فيما يسميه (خفيف الثقيل) بفعل الخفيف من « ثقيل الأول » والخفيف من « ثقيل الثانى » في دور واحد بذلك الاسم ، رغم أن لكل واحد منهما دورٌ يختص به في جنس إيقاعه ، والمحققُ شرح ذلك شرحاً وافياً وأوضح دور الأصل في كل واحد من أصناف الإيقاعات المشهورة عند العرب قديماً .

فأما الفصل الرابع عشر ، فقد جعله المؤلف في : (تأثير النغم) ، فقال : إن بعض الألحان يُلائم طباع الترك وسكان الجبال ، وهي تلك الثلاثة الأول التي يقابلها في وقتنا هذا « العجم » و« النهاوند » و« الكردى » ، فأما « الراس » وأنواعه فإنه من الألحان التي تبسط النفس بسطاً لطيفاً ، وأما لحن « الراهوى » والزرير أفكند » ،

وكلاهما من الجنس المسمى الآن (صبا) ، فكلاهما يؤثر نوع حزن وفقدور ،
فيلبغى لذلك أن يراعى في التلحينات أن لا يوضع قولٌ يابقُ بحال الفرحان في مثل
نغم من جنس (الصبا) .

ونحن إذ ندرك أن أنفعالات النفس تختلف في الإنسان ، بحسب ما في طبعه
بالخلة أصلاً ، فلانا لا نشك بأن الأجناس اللينة التي تكثر فيها الأبعاد الصغار
كالبقية والمجنب هي التي تؤثر في النفس تأثيراً يميل به إلى هيئة الحنان والعطف
دون تلك التي تتحكم فيها أصناف البعد الطينتي ، فهذه أكثر قوة وتلك أكثر
ليناً ورقة .

والفصل الخامس عشر ، وهو الأخير ، فقد سماه المؤلف : (مباشرة العمل) ،
وفي نظرنا أن هذا الفصل هو أهم فصول الكتاب جميعاً ، إذ أن فيه أول أثر
ظهر في الكتب العربية لكيفية تدوين الألحان ، فقد لجأ المؤلف إلى تلك
الحروف التي ميز بها النغم فقرنها في الألحان بأعداد تدل على أزمتها ، فصارت
الحروف بمثابة النغم والأعداد بمثابة الأزمنة ، ومتى علم هذان في الحن وأشير إلى
جنس نغمه وإيقاعه أمكن إدراك الهيئة اللينة التي يعينها المؤلف بمثل هذا التدوين .
فأما الحروف وما يقابلها من النغم بمسمياتها المعروفة في زماننا هذا فقد تبينت
قبلاً في تعليقنا على الفصل الثاني ، وأما الأزمنة في الألحان العربية فالأصل فيها
أربعة ، أعظمها أربعة أمثال الأصغر ، وهذه فقد بينها المؤلف في الفصل
الثالث عشر بحال الحروف :

حروف : (١) (ب) (ج) (د)
أزمنة : ١ / ٢ / ٣ / ٤

فواضح، أن العدد (١) يريد به أصغر الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة
(١ من ٨) ، على قياس زمان النطق بحركة الحرف في اللغة ، فيشبه النغمة التي
يرمز لها في التدوين الحديث بالعلامة : (١) .

والعدد (٢) يريد به أصغر الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الثقيلة
(١ من ٤) فهو ضعف الأول على قياس النطق بحركة السبب الخفيف في اللغة ،
فيشبه النغمة التي يُشار إليها في التدوين الحديث بالعلامة : (٢) .

فأما العدد (٣) فهو كنغمة تمتد بمثل مجموع زمانى الأول والثانى (٣ من ٨)
فهو ثلاثة أمثال الأول ومثل ونصف الثانى ، فيشبه النغمة التي يرمز لها في
التدوين بالعلامة (٣) .

والعدد (٤) فهو أعظم الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة ويساوى
أربعة أمثال الأصغر ، فيشبه النغمة التي يرمز لها في التدوين الحديث بالعلامة
(٤) .

فهذه هي الأربع الأزمنة الأصلية في الإيقاعات الخفيفة والمعتدلة، وظاهر أنه
متى اجتمعت عدة حروف مقرونة بأعداد أزمنتها فاستبدلنا بالحروف ما يقابلها
من النغم، وبالأعداد ما يقابلها من علامات الأزمنة المألوفة في التدوين، فإنه يمكن
أداؤها عملياً أو كتابتها في مدزج صوتى .

فأما الأعداد التي هي أعظم من تلك ، كما العدد (٦) أو (١٢) فقد تبين ،
في موضعه ، أنها لنغم تشبّع، كتررة في ذواتها أو بما يلائمها مما يجاورها دون
خروج عن هيئة اللحن ودور الإيقاع .

وذلك الأثر العربي من التدوين على النهج الذي أرتأه صفى الدين إنما بقودنا إلى أن نُلخص ها هنا المراحل التي تطوّر فيها تدوين النغم والألحان ، في قصّة موجزة عبر العصور :

مضت على الإنسان حقبة طويلة من الزمن سار فيها في مدارج التطور الهشّي حتى اهتدى إلى نغم الألحان فاخترع لها الآلات المصنّعة لتكون أطول مدى من الأصوات الطبيعية فظهر أثر هذه الصناعة وبان جمال الفن في مادتها .

ومضت بعد ذلك حقبة أخرى ليس فيها للتدوين من الألحان مرجع غير حناجر القدامى من الحفاظ والمغنين وأصحاب الآلات ، فصار لكل عصر من العصور قديمٌ ومحدث ، فالقديم زائل بمضى الزمن والحديث منها مآله إلى القديم فيزول كذلك .

وأقرب الأجيال القديمة في محاولة تدوين الألحان هو العصر الفرعوني في مصر ، فكانوا يعرفون ، في عهد الدولتين القديمة والوسطى ، السلم الخماسي النغم ، فيرمزون لكل نغمة بكوكب من الكواكب الخمسة ، وهي : (عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل) ، ثم أضافوا (الشمس والقمر) فصار السلم سباعي النغم كذلك ، فكان يرمزون لها بالرموز الهيرغليفية الدالة على أسماء الكواكب السبعة ، فكان هذا أول محاولة لتدوين النغم .

وبعد مرور أربعين قرناً من هذا التاريخ ، فكّرت أوروبا ، بعد ظهور المسيح بعدة قرون ، في تدوين ألحان الغناء فاستعملت الطريقة المسماة (نويما Neume) ، وهي رموز تدون فوق النصوص لا يظهر بها حدة النغمة أو مقدار زمانها بل إنما تشير إلى اتجاه النغم فقط ، ولذلك يقول بعض علماء أوروبا إنّ هذه الطريقة

لا تخرج عما في نفوس قداماء المصيرين عندما يرى المغنى بقود الفرقة مشيراً بيده إلى أعلى أو إلى أسفل ، والفرق أن هذا يشير إلى اتجاه اللحن بيده في الهواء وذلك يشير بتلك العلامات برسمها بيجال النص .

واستمر التدوين قاصراً على استعمال تلك الرموز في ألحان الكنيسة حتى جاء « هو كبالد » (٨٤٠ — ٩٣٠) أحد الأساقفة الذين شغفوا بالألحان ، ففكر في استخدام الحروف الهجائية التي كانت تستعمل من قبل عند قداماء اليونان لضبط درجات النغم ، مع رموز (نويما) ، غير أن هذه كانت تختلط مع حروف النص ، فميزها خطاً باللون الأحمر ورمز له بحرف (F) ، ثم أضاف إلى هذا الخط آخر ميمّه باللون الأخضر وتارةً بالأصفر ورمز له بحرف (C) ، وهكذا استخدم « هو كبالد » العناصر الأساسية لمدرج التدوين الموسيقي ، وهي المفتاح والرموز والخطوط .

وما كاد ينبثق فجر القرن الحادى عشر حتى خطا التدوين الموسيقي خطوة كانت أقرب إلى استكمالها ، فقد جاء « جيدو أريزو » (٩٩٥ — ١٠٥٠) فافتى أمر المجهود الذى بدأه « هو كبالد » فزاد الخطوط إلى أربعة تحصر بينها ثلاث مسافات ، في مدرج يكون فيه الخط الأحمر ، وهو الثانى ، دالاً على النغمة المسماة الآن : (Fa فا) والخط الرابع الأخضر ، دالاً على النغمة المسماة : (Do دو) ، وبذلك يمكن أن يحيط هذا المدرج بسبع نغم أساسية تبدأ من الأثقل بنغمة (رى Re) .

وتطورت أوروبا بعد ذلك فاستخدمت في تدوين النغم التي تكتب على الخطوط أوفيا بينها أشكالاً تدل على أزمنتها ، غير أن هذا كان في بادئ الأمر لمجرد الدلالة على ثلاثة أنواع من الأزمنة ، إما متوسط أو قصير أو طويل ،

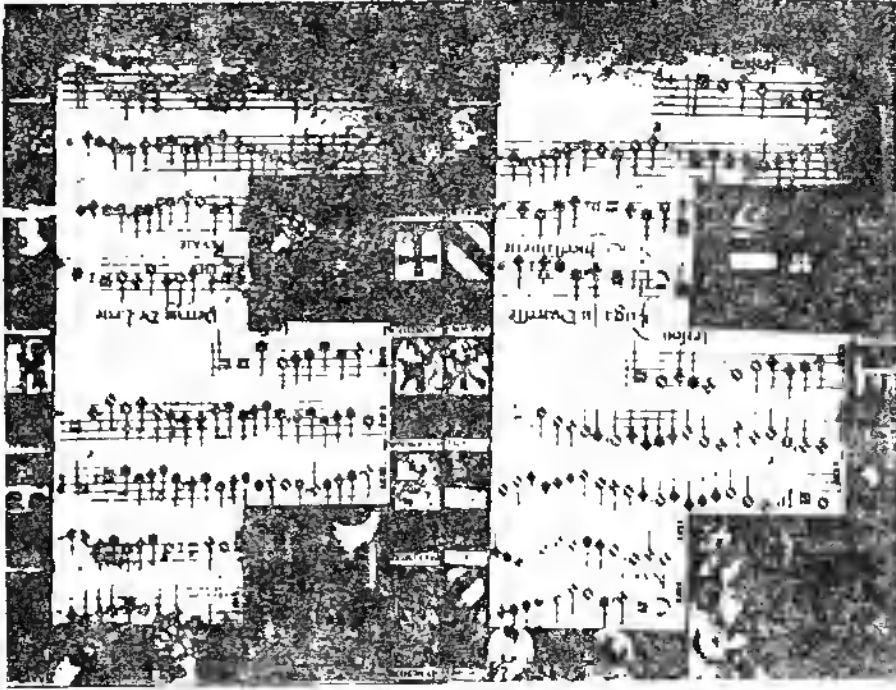
وهذا الصنف من التدوين مشهور في أوروبا باسم : (التدوين الكورالي) ،
وظل كذلك حتى بداية القرن الخامس عشر :



(تدوين كورالي في بداية القرن الخامس عشر بموقع « نويما » على الخطوط)

وقد حدثت في أوروبا منذ القرن الثالث عشر محاولات لتحديد أزمنة النغم ،
فُعرفت سبع علامات تدل كل منها على مقدار زمني بالنسبة إلى الآخر ، كما عُرِفَت
علامات أخرى تدل على مقادير سكّينات مُساوية ، وهنا بدأت أوروبا معرفة

ما يسمونه «التدوين المحدود الزمن» وكان موسيقبو ذلك العصر يطلقون على تلك الأشكال من العلامات أسماءً طريفةً، فمنها: «النائمة والجالسة والمنتزعة» وغير ذلك. وفي القرن الرابع عشر رُسِمَت بعض رموس هذه العلامات باللون الأحمر، فكانت سوداءً وحمراء، وفي منتصف القرن الخامس عشر استُبدلت بالحمراء منها أخرى بيضاء:

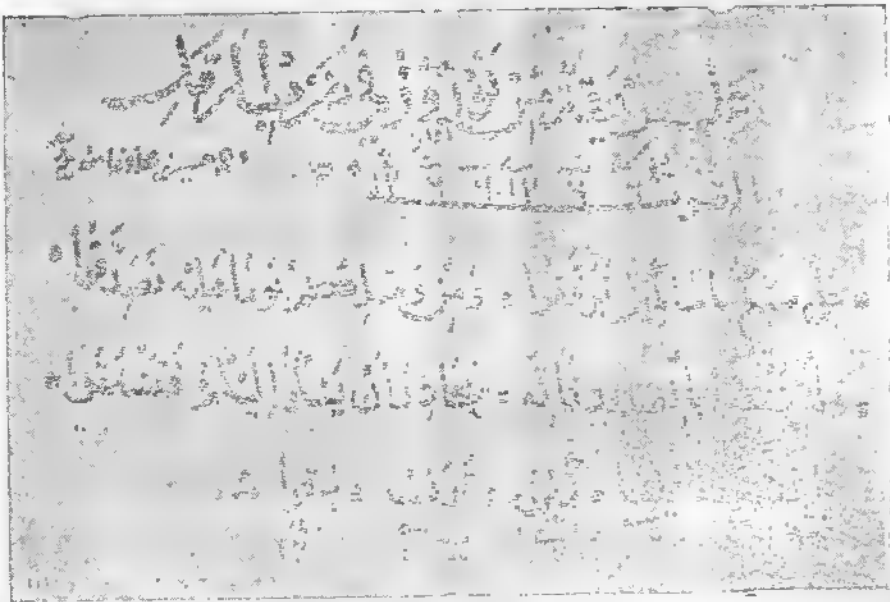


(التدوين «المحدود الزمن» من القرن السادس عشر)

وكانت رؤوس العلامات جميعاً مربعة الشكل، ثم جُعِلَت بعد ذلك كلها مستديرة، ثم استُعملت الطباعة في ذلك حوالى سنة ١٧٠٠ م. وقد ذكرنا قبلاً أن الخطوط التي استُخدمت في عهد «جويدو» كانت أربعة، ولم تكن أوروبا تعرف بعد استعمال الخطوط الإضافية ولا تختلف المفاتيح لتمييز نغم المدرجات، ثم اصطلح أن تكون الخطوط خمسة.

ونلاحظ أن استكمال التدوين الموسيقي على المدرجات قد جرى في أوروبا
بأطراد متتابع منذ القرن العاشر للإيلاد ، ذلك أنه منذ هذا التاريخ بدأ استعمال
« الهارموني » يأخذ طريقاً إلى الحان أوروبا حتى أصبح فيها عنصراً أساسياً ،
وأخذ تعدد الأصوات فيها يتزايد على مر السنين حتى شمل بعض تراتيل الكنيسة
في مؤلفات أعلام الأراضى الواطئة أكثر من خمسين تصويماً ، فكان لزماً أمام
أطراد التعقيد في الأداء أن ينظر في التدوين ما يسد كل هذه الحاجة ، وهكذا
صار هذا النحو مستكلاً وافياً بالالحان وما يصاحبها من التصويينات الخارجة .
فأما إذا ولينا وجهنا شطر الشرق واستقينا ما قام به رجال الكنيسة اليونانية
في هذا المضمار ، نجد أن العرب لم ينظروا في تدوين الحانهم قبل عهد صفى الدين
في القرن السابع للهجرة ، وذلك لأنهم لم بالقوا الألحان الحادثة من تعدد نغم
الآلات في تراكيب تصويرية ولا مصاحبة الألحان الغنائية بنغم من غير أجناسها ،
فلذلك اقنعوا على الألحان الطبيعية فكان من الميسور أن تحفظ هذه على السماع
فيتوارثها المحدثون منهم عن القدماء دون حاجة إلى تدوينها ، فلذلك إندثرت على
مر الأجيال ولم يبق منها غير تجنيساتها على الوجه الذى رويت به في كتاب
« الأغاني » .

ولذلك ، فإننا ننظر إلى العمل الذى قام به « صفى الدين » لتدوين الألحان
نظرة فخر للعرب ، فقد سبق بذلك علماء أوروبا بأكثر من قرنين من الزمان ،
وكانت طريقته سهلة مستوفية عناصر التدوين ، فقد ميز النغم المختلفة في الطبقة
بما يقابلها من الحروف الدالة عليها وحدد أزمعتها في اللحن بالأعداد التى تخص
كل منها في دور الإيقاع المفروض ، ثم قرن أجزاء الأفايدل في الألحان
الغنائية بما يقابلها من أجزاء النغم ، وإنا نبين هنا مثلاً لها ، من كتابه هذا ،
عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى .



طريقة سنى الدين فى تدوين الألحان من كتاب (الأدوار)

فقلوله : « طريقة من نوروز فى ضرب الرمل » يعنى به أن جنس نغم اللحن :
(نوروز) ، وضرب إيقاعه : (رمل) .

فأما (نوروز) ، فقد تبين تفصيل نغمه فى دائرة الجمع رقم (٥٣) بأنه من
فصيلة (الببائى) وهو مقام اللحن المسمى الآن (ببائى نوا) ، بتوالى النغمات :

« كردان . . عجم . شورى . نوا . . چهارگاه . سبگاه . دوگاه »

وأما (رمل) فهو الإيقاع المشهور عند العرب قديماً بهذا الاسم ، وزمان
دوره (٦ من ٤) ، وقد تبين فى موضعه ، من الفصل الثالث عشر ، ضرب
الأصل فيه وما يلحقه من التغير الذى لا يخرج به عن جنسه ، فأما على الوجه
الذى أوضحه المؤلف بحال هذا الإيقاع فقد ظهر هناك أنه ضرب فيه تخفف
بالإدراج يعرف الآن باسم : (سنكين مماعى) ، ومثاله بتوالى الفقرات :

(نغم) ←
 نغم نغم نغم نغم نغم
 م م م م م

(إيقاع) دُم تَك تَك دُم تَك تَك

فأما الثالثة فإنها تُشَبِّع في ذاتها بمعاونة سابقتها ، على روى دور آخر ، فيتم بذلك الدور الثاني ، وهكذا في الدورين الآخرين ، وقد تبين هذا مع لحن الصوت مفصلاً أكثر في موضعه من الكتاب .

ومع سُمولة الطريقة التي أبدعها صفى الدين وملاءمتها لتدوين الألحان العربية ، فإن الذين جاءوا بعده لم يتعهدوها بالتقيد بما يلائم طبيعة الألحان والدقة في تدوين نغمها ، فلما لوف في التدوين أن لا يزيد زمان أطول نغمة عن أربعة أمثال الأصغر المفروض في إيقاع اللحن ، فالتى ذكرنا أنها نغم تُشَبِّع في ذاتها أو غيرها كان يجب أن تكون في التدوين كذلك ، على الوجه الذي تُسمع به في الأداء حتى لا يكون هنالك وجهٌ عند الناظر فيها للخروج عن هيئة اللحن أصلاً .

وتمن افنقوا آثار صفى الدين هو كمال الدين عابد القادر بن غيبي المراكشي المتوفى سنة ٨٣٨ هـ ، في كتاب (جامع الألحان) ، بالفارسية ، فقد أورد فيه مثالين للتدوين على النهج الذي اتبعه صفى الدين ، لا فرق بينهما ، أحدهما : طريقة في (عُزال) في ضرب (الخمس) ، والآخر : طريقة في نغم (حُسيني) في ضرب (الزُل) :

وهكذا كان « صفي الدين » أول من نظر في التخط الذي به تُدون الألحان ،
وقد بقيت طريقته في ذلك أثراً في مؤلفاته يدل على أن العرب كانوا سابقين في
هذا المضمار .

وإذ يسرني أن أقوم بتصدير هذا الكتاب الفريد ، من التراث العربي في
الموسيقى ، فلاني أرجو أن يستفيد به أهل الصناعة العملية والنظرية ، فهو كتاب
نافع جمع بين العلم والصناعة واستقصى شرحه حتى أحاط بمادة غزيرة مُستوفاة
في معرفة النغم وأجناسها واجتماعاتها ، يلزم دراستها واستيعابها ما

د . محمود أحمد الحفنى

* * *

مقدمة التحقيق :

هذا كتابُ (الأدوار في الموسيقى) ، ألفه صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف
أبى المفانح الأرموى البغدادى المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

والأرموى ، نسبة إلى « أرمينية » من بلاد أذربيجان ، وهى موطن آبائه ،
وقيل : إنه ولد ببغداد سنة ٦١٣ هـ ، أو إنه جاءها صغيراً فتعلم بها ونشأ وأقام
بقية حياته فغلب عليه اسم « صفى الدين البغدادى » .

وهو من أعلام العراق المعدودين ، وكان قد اشتهر في أول أمره بمجودة الخط
حتى صار إلى الخليفة « المستنعم » ينسخ الكتب بخزائنه ، ولكنه كان مع
ذلك من عمداء الناحين وتمن اشتهروا بمزاولة آلة العود ، وكانت الخليفة إذ ذاك
جارية مغنية تدعى « لحاظ » فغنته أصواتاً أعجبت بها فسألها عن صانعها فقالت :
هى لصفى الدين ، فأمر به فأحضر وسمع منه وصرح له بملازمة مجلسه فى الغناء .
ولما استولى التتار على بغداد سنة ٦٥٦ هـ ، خرج إلى « هولاكو » وأسمه
أحياناً وطرائق على العود سُر لها فأمنه على نفسه وأملاكه والحق الذى يقطنه ،
وفوض له نظار الأوقاف بأنحاء العراق ، فقال « صفى الدين » بسماحته ورجاحة
عقله وقنطذ أموالاً طائلة ، غير أنه كان كثير البذخ متلافاً لمسات فقيراً ولم يخلّف
شيئاً .

والذى يهمنا أكثر فى تاريخ صفى الدين هو النظار فى مؤلفاته فى الموسيقى ،
فقد صنف فى هذه الصناعة كتابين :

أولهما ، كتاب (الأدوار في الموسيقى) ، وهو الكتاب الذى نحن بصدده
فى هذه المقدمة ، ألفه لنصير الدين الطوسى ، محمد بن محمد بن الحسن ، العالم
الرباضى المشهور المتوفى سنة ٦٧٢ هـ ، وكان إذ ذاك صغيراً يبلغ من العمر
عشرين عاماً ، أو يزيد قليلاً .

والثانى : كتاب (الرسالة الشرقية فى النسب التأليفية) ، ألفه لشرف الدين
هارون بن الوزير شمس الدين محمد بن محمد الجوينى المتوفى سنة ٦٨٥ هـ .

وقد ذاعت شهرة مؤلفات صفى الدين وتناول البعض كتاب (الأدوار)
بالشرح والتعليق ، وأشهر هذه ، الكتاب المسمى (شرح ولانا مبارك شاه) ،
تاريخه سنة ٧٧٧ هـ ، وهو ضمن المخطوط (or ٢٣٦١) بالمتحف البريطانى ،
ترجمه إلى الفرنسية « البارون ديرلانجيه » سنة ١٩٣٨ م .

وترجع شهرة كتاب (الأدوار) لصفى الدين ، عند المتوسطيين من العرب
إلى أنه أول كتاب فصل النغم وجعل عذتها الضرورية فى الألحان سبع عشر نغمة
تخرج من ثلاثة أصناف من الأبعاد الصغار ، وأنه أول كتاب صنف الأجناس
اللحنية بسمياتها المصطلح عليها فى سبعة أنواع ثم استخرج منها أصنافاً بالخمس
ثم جمع هذه إلى تلك وجعل منها جماعات متصلة ، هى المسمّاة قديماً بالدوائر .
وربما كانت شهرة هذا الكتاب على الأكثر ترجع إلى أنه أول كتاب
بالعربية نظّر مؤلفه فى تدوين نغم الألحان بأجناسها وإيقاعاتها ، وصنف فى
ذلك أمثلة بسيطة ، وقد استخدم فيها الحروف الهجائية دالة على النغم ثم قرنها
بالأعداد لتدل على مدّات أزمنتها فى أدوار الإيقاعات .

ونحن في هذه المقدمة إنما ننظر في كتاب (الأدوار) باختصار من ثلاثة وجوه هامة لها قيمتها العلمية والتاريخية ، لم ينظر إليها أحد من قبل ممن تناولوا هذا الكتاب بالشرح والتعليق .

فما ننظر فيه أولاً ، هو عدة النغم جميعاً ، كم هي على رأى المؤلف ثم كم هي بالحقيقة ؟ ثم نُشير إلى الأصل الأول الذى استنبطت منه الأعداد الطبيعية الدالة على تمديدات كل واحدة من النغم السبع الأساسية .

وثانياً ، ننظر في عدة الأجناس التى صنفها المؤلف بسمياتها التى اصطلح عليها وقتئذ ، ثم ما يقابلها من نظائرها بسمياتها التى تُعرف بها أيضاً عند المحدثين الآن ، ثم نذكر ما هو منها قوى التأليف وما هو منها لينة ، ونبين باختصار كيف تُرتب الأجناس فى جماعات مؤلفة ثانياً لأن يؤخذ منها نغم الألحان .

وثالثاً : ننظر فيما ابتدعه المؤلف فى كتابه هذا لتدوين الألحان بالعربية ، فقد ظهر أن طريقته هذه أكثر تفصيلاً من طريقة القسدماء على الوجه الذى رويت به تجنيسات الألحان فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهاني ، ثم نقايس تلك على طريقة التدوين الحديثة نقلاً عن الإصطلاح الأوروبى ، وننظر : هل يمكن أن يُستنبط من كليهما الوجه الذى يصلح لتدوين أجزاء النغم على سبيل ترتيب نظائرها من حروف الأقاويل الملحونة بالعربية ؟ .

فأما الذى ذهب إليه المؤلف من أن عدة النغم جميعاً سبع عشرة نغمة ، هى التى عليها مدار الألحان ، ليس هو فى نظرنا بقتناً مطلقاً ولا يتفق مع سياق التعاريف والنسب التى أوردناها شرحاً على ذلك ، حيث ظهر عند تحقيق هذا الكتاب أن عدة النغم جميعاً أكثر من سبع عشرة ، وأنها تختلف باختلاف الأبعاد التى يرتب فيها الجنس المستعمل .

فقد ابتدأ المؤلف في الفصل الثاني بقسمة الوتر إلى سبعة عشر قسمًا على الحدود التي تحدث من صنفى الجنس الفيثاغورى القديم ، واختار لذلك ثلاث نسب محدودة ، لتكون على أطراف الأبعاد الخمسة الثلاث .

فأعظم هذه بالحدين (٨ / ٩) دالة على البعد الطينى (١ - ٥) .

وأوسطها بنسبة $\frac{59.49}{60.36}$ على طرفى بُعد المجنب (١ - ٦) .

وأصغرهما بالحدين (٢٤٣ / ٢٥٦) لبعد البقية (١ - ٦) .

ثم عاد فى نهاية الفصل الثالث فقال ما ملخصه : « ... فنسبة (١ - ٥) نسبة المثل والثمن ، وأما نسبة (١ - ٦) فنسبة المثل وثلاث نحس بالتقريب ، وأما نسبة (١ - ٦) فهي كنسبة المثل وجزء من تسعة عشر بالتقريب » .

فإذا فرضنا أن بُعد البقية بنسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) يُقَرَّب بالحدين (٢٠ / ١٩) ، وأن بُعد المجنب بنسبة $\frac{59.49}{60.36}$ يُقَرَّب بالحدين (١٠ / ٩) ، فإنه يتضح أن بُعد المجنب (١ - ٦) نسوتان مختلفتان عند المؤلف :

إحداهما بالحدين (١٠ / ٩) بحسب قسمة الوتر .

والأخرى بالحدين (١٦ / ١٥) كتعريف المؤلف لذلك البعد بقوله : « وأما (١ - ٦) فنسبة المثل وثلاث نحس بالتقريب » .

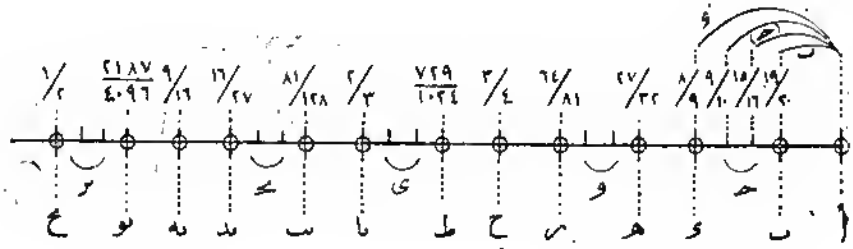
وهاتان النسبتان ، بحسب قسمة الوتر ، إنما تحدثان على أطراف النغمات

الخمس :

(ج) ، (و) ، (ى) ، (يح) ، (بر) .

وبالتالى يصير عدد النغم جميعاً بين طرفى ذى الكل على الوتر المقسوم من (١) إلى (ح) بأبعاد الجنس الفيثاغورى القديم بنوعيه اثنتين وعشرين نغمة

هى التى رتبها المؤلف فى سبع عشرة طبقة ، ومن هذه اثنتا عشرة فى أماكنها من
قسمة الوتر، ثم الخمس التى ذكرناها يتبدل كل منها فى موضعين متقاربين ، على
هذا المثال :



وهذه النغم الاثنان والعشرون هى بأعيانها تلك التى عدّها « الفارابى » فى
كتاب (المدخل إلى صناعة الموسيقى) ، عند إحصاء النغم الطبيعية فى آلة العود ،
فإنه يقول فى هذا الصدد :

« وليس تبقى فى العود نغم يحتاج إلى استخراجه بعد هذا فيحصل
فى كل دور اثنان وعشرون نغمة ، وهذه هى جميع النغم التى تستعمل فى
العود ، فبعضها يستعمل أكثر وبعضها يستعمل أقل » .

فأما صنفا الجذس الفيثاغورى اللذان لحا إليهما المؤلف فى تقسيم الوتر سبعة
عشر قسمًا ، فهما :

١ - « الجذس الفيثاغورى القديم » ، وينسب إلى مذهب « فيثاغورس » ،

وهو يتألف من صنفين من الأبعاد اللحنية الصغار ، هما :

البعد الطنينى بنسبة (٩/٨) .

وبعد البقية بنسبة (٢٥٦/٢٤٣) .

وهذا الصنف يُرتَّب فيه بُعْدَان طنِينِيَان يَمَقْبُهُمَا أَوْ يَتَوَسَّطُهُمَا أَوْ يَسْبِقُهُمَا بَعْد
البَقِيَّة فيُخْرِجُ مِنْهُ ثَلَاثَةُ أَنْوَاعٍ ، وَالْعَرَبُ يُسَمُّونَ هَذَا : الْجَنْسَ « ذَا الْمَدَّتَيْنِ » ،
فَأَمَّا النَّوْعُ الْأَوَّلُ مِنْهُ فَهُوَ هَيْئَةُ الْجَنْسِ الَّذِي كَانَ الْمُتَوَسَّطُونَ قَدِيمًا يُسَمُّونَهُ
أَصْطِلَاحًا (عَشَاق) وَيُسَمَّى فِي زَمَانِنَا هَذَا (عَجْم) ، وَمِثَالُهُ بِتَوَالِي النِّغَمَاتِ :

عجم	٩/٨	كردان	٩/٨	مَحْيَر	$\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$	سَنْبِلَه
صَوَل	لا	مِى	دُو			
تَرَدَّد = ١٩٢	/	٢١٦	/	٢٤٢	/	٢٥٦

وَنَالِثَةُ هَذَا الْجَنْسِ تَعَدُّ مُتَنَافِرَةٌ ، مِنْ قَبْلِ أَنَّهَا عَلَى نِسْبَةٍ غَيْرِ مُتَلَائِمَةٍ مَعَ الرَّابِعَةِ
وَأَنَّهَا طَرَفًا أَحَدُ لِمَتَوَالِيَةِ هَنْدَسِيَّةِ ابْتِدَاءٍ مِنَ الْأَوَّلَى ، وَلَيْسَ هَذَا فِي طَبِيعَةِ تَأْلِيفِ
النِّغَمِ فِي الْأَجْنَاسِ اللَّحْنِيَّةِ .

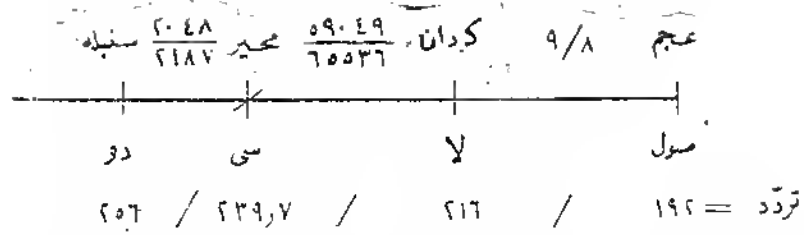
٢ - « الْجَنْسُ الْفَيْثَاغُورِيُّ الْمُعَدَّلُ » ، وَيَنْسُبُهُ الْبَعْضُ إِلَى « بَطْلَمِيُوسِ
الْفَلَاسْكَى » ، وَهُوَ يَتَأَلَّفُ مِنْ ثَلَاثَةِ أَصْنَافٍ مِنَ الْأَبْعَادِ الصَّغِيرَةِ اللَّحْنِيَّةِ ، وَهِيَ :

• الْبَعْدُ الطَّنِينِيُّ بِنِسْبَةِ (٩/٨) .

• بَعْدُ الْمَجْتَبِ الْكَبِيرِ بِنِسْبَةِ ($\frac{٥٩٠٤٩}{٦٠٥٤٣٩}$) .

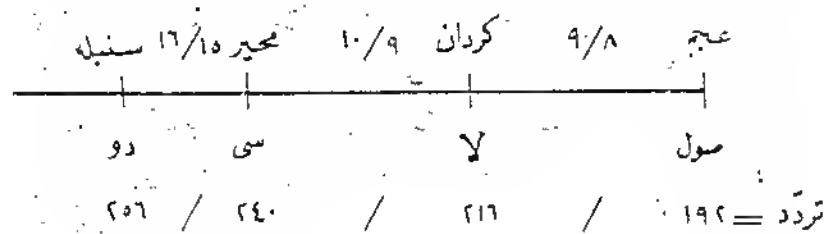
• بَعْدُ الْمَجْتَبِ بِنِسْبَةِ ($\frac{٢٠٤٨}{٢١٨٧}$) .

وهذا الصنف يُرتَّبُ سِتَّةَ أَنْوَاعٍ ، غَيْرَ أَنَّهَا تَرْتَدُّ فِي الْمَسْمُوعِ إِلَى ثَلَاثَةٍ ، مِنْ
قَبْلِ أَنَّ بَعْدَ الْمَجْتَبِ الْكَبِيرِ عَلَى تِلْكَ النَّسْبَةِ يَقُومُ مَقَامَ بَعْدِ طَنْينِيٍّ ، وَكَذَلِكَ بَعْدُ
الْمَجْتَبِ عَلَى تِلْكَ النَّسْبَةِ يَقُومُ مَقَامَ بَعْدِ الْبَقِيَّةِ ، فَتُسَمَّعُ جَمِيعًا وَكَأَنَّهَا تِلْكَ الْأَنْوَاعُ
الثَّلَاثَةُ الْحَادِثَةُ مِنَ الْجَنْسِ ذِي الْمَدَّتَيْنِ ، وَبِذَلِكَ يَصِيرُ النَّوْعُ الْأَوَّلُ لَا يَتَمَيَّزُ عَنْ
هَيْئَةِ جَنْسِ (الْعَجْم) ، وَمِثَالُهُ بِتَوَالِي النِّغَمَاتِ :



ونالئة هذا الجنس تعد أيضا متنافرة، فهي وسطا غير متلائم بين الثانية وبين الرابعة، وكان الأصح أن نجعل الثالثة وسطا تأليفيا بينهما، إذ كان الغرض من أول الأمر تعديل ثلاثة الجنس ذى المئتين ثم الحصول على ثالثة يخرج منها جنس آخر يختلف عن هيئة ذلك الجنس، فإن أهل الصناعة كانوا يحسّون بالطبع وجوب خفض تلك الثالثة، وأنه يوجد في الألحان صنف آخر فيردي المئتين تقع فيه ثلثته وسطا عدديا بين الثانية وبين الرابعة، وهذا هو الجنس الذى يسميه العرب: (القوى المستقيم) فيما يعرف اصطلاحا بجنس (الراست).

وقد استعمل العرب الصنف الأول من ذينك الجنس في آلة العود ردحا من الزمن في الجاهلية وبغفر الإسلام، فاما الثانى فقد استبدلوه بترتيب أبعاد الجنس الذى كانوا يسمونه: (القوى المئدى)، وهو أيضا ما يعرف بالجنس «المتصل الأوسط»، وذلك أنهم جعلوا النغم الثلاثة من الأثقل، في متوالية عددية بنسبة الحدود (١٠/٩/٨)، والثلاثة النغم من الثانية، في متوالية تأليفية بالحدود: (٣٢/٣٠/٢٧)، فصار هذا الجنس بدلا من ذى المئتين بنوعيه ويقوم مقامهما، يتوالى النغمات:



فهذا هو الجُنس الذي يجب أن يُستعمل في الألحان بدلاً من ذُنُك الجُنسين ،
وكان الأجدرُ بالمؤلف أن يجعلَ أبعادَ هذا الجُنس بدلاً من الصنف الثاني عند
قسمة الوتر .

ثم نجد المؤلف في كتابه الثاني المُسمى : (الرسالة الشرفية) يذكر في المقالة
الثانية : أن بُعد « المجنب » في نسبة متوسطة تقدر بالحدين (١٤/١٣) تقريباً ،
فقد قال في هذا الصدد :

« ... وأما أربابُ الصنعة العمليّة فإن الأبعاد اللّغنيّة عندهم ثلاثة :
أعظمها كُلٌّ وُثنٌ ، وأوسطها كُلٌّ وجزءٌ من ثلاثة عشر ، وأصغرُها الفضلة ، لأن
الألحان القوية كلّها تتألف من هذه الثلاثة ، كما سيُتضح في موضعه ، لتشابه
الأبعاد اللّغنية بعضها ببعض ، فيستعملون المِثْلَ والُثْنُ بدلاً من المِثْلِ والسَّبعِ والمِثْلِ
والثَّسعِ ، أما المِثْلُ والجزءُ من ثلاثة عشر فإنهم يستعملونها بدلاً عن الأوساط كلّها ،
والفضلة بدلاً عن الصّغريات كلّها » .

فالواضح من هذا أن المؤلف أراد أن يستدرك ما سبق أن خلط فيه عند
تعريف نسبة البُعد المجنب (١٠ . ١) في كتاب (الأدوار) فجعلَ له هاهنا نسبةً
متوسطة بين الثانية وبين الرابعة ، وصرح بأن :

النسبة (٩/٨) للبُعد الطنّيني (٥٠١) تقوم مقامُ النسب الثلاث التي يُستعمل
فيها هذا البُعد ، وهي المتوالية بالحدود (١٠/٩/٨/٧) ، فكلُّ واحدةٍ من هذه
الثلاث تقوم في الجُنس الملائم الذي تُرتب فيه مقامُ بُعدِ طنّيني .

(١) انظر : (كتاب الموسيق الكبير لغارابي) — جدول « الجساعة المنفصلة غير المنفردة التي
يُرتب فيها أبعاد المنحل الأوسط ، وهو الذي يجب أن يستعمل في العود بدل القوى ذي المدين » —
ص ٨٨٩ /

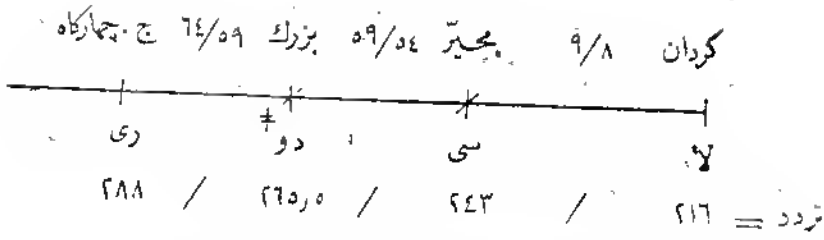
والنسبة (١٤/١٣) لِبُعْدِ الْمُجْتَبِ (١ - ج) تقوم مقامُ النُسبِ الأوساطِ جميعاً ، وهى المتوالية العددية بالحدود : (١٥/١٤/١٣/١٢/١١/١٠) ، فكلُّ واحدةٍ من هذه تقوم فى الجنس الذى ترتب فيه على أنها بعدُ مُجْتَبٍ .

والنسبة (٢٠/١٩) لِبُعْدِ البقية (١ - ب) ، وهو المسمى « الفضلة » ، تقوم مقامَ مقادير النُسبِ الصغارِ جميعاً لهذا البعد ، وهى التى تتوالى بالحدود : (٢٢/٢١/٢٠/١٩/١٨/١٧/١٦/١٥) ، فكلُّ واحدةٍ من هذه تُستعمل فى الجنس الملائم الذى تُرتب فيه على أنها بعدُ بقية .

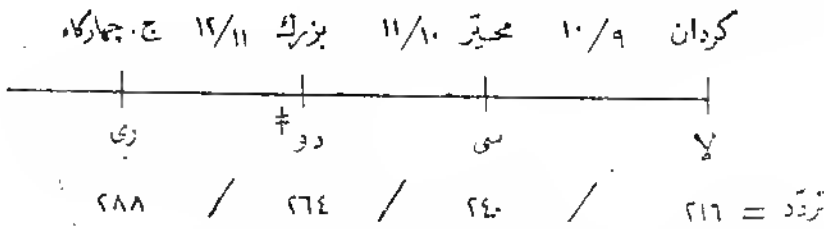
وهذا القول هو الصحيحُ الأقربُ إلى التأليفِ الطبيعى الذى تخرجُ منه أصنافُ الأبعادِ المستعملة فى الأجناسِ الخمسة ، ويمكننا أن نستنتجَ منه أن المؤلفَ أراد بذلك بُعدَ « المُجْتَبِ » الذى يُستعمل فى الجنسِ القويِّ المستقيمِ المُستقى اصطلاحاً (راست) .

وأولُ من استنبطَ هذا الصنفَ من الأجناسِ الخمسة هو « منصورُ زلزل » أشهرُ مزاويلِ آلةِ العودِ فى الدولةِ العباسية ، فلم يكن يُعرفُ قبلَ القرنِ الثانى للهجرة فى كُتبِ النظريين ، وذلك أنه قسَمَ الباقيَ تماماً بلبى البعدِ الطينى إلى بُعدين متوالين ، فصار كلُّ واحدٍ منهما هو بالحقيقة البعدُ المُجْتَبِ المتوسط بين البعدين الطينى وبين بُعدِ البقية .

والأعدادُ الدالة على نغمِ هذا الجنس إنما تختلف باختلاف مقدار النغمة الأساسية التى تُجعل أساساً له فى الطرفِ الأثقلِ وباختلاف نسبة البعدِ الطينى الذى يُفصلُ منه أولاً ، فإذا فصلُ منه بعدُ طينىً بنسبة (٩ / ٨) ثم قُسمَ الباقيَ ببعدين متوالين ، صار بتوالى النغمات :



وهذه متوالية متناوبة النغم لكونها غير متصلة الحدود من الأولى في نسب عددية بسيطة ، فالما الملائم في ترتيب نغم هذا الجنس هو أن يفصل من الأنفل بعد طينتي بالحدين (١٠ / ٩) فيفضل من ذي الأربعة النسبة بالحدين (٦ / ٥) فنجعل هذه في متوالية عددية بالحدود (١٢ / ١١ / ١٠) ، وحينئذ ترتب النغم على الوجه الذي يُسميه العربُ الجنس « القوى المتصل الأشد » ، وقد يُسمى أيضا (القوى المستوي) ، ومثاله بتوالي النغمات :



وهذا الجنس يخرج منه ثلاثة أنواع ، تبعاً لوقوع البعد الطينتي طرفاً أو وسطاً بين البعدين المجنبيين ، ومتى خلطت أنواعه الثلاثة مع الثلاثة الأنواع الحادثة من الجنس « المتصل الأوسط » الذي استعمل بدلاً من ذي الممتين خرجت النغم المستعملة في أصناف الأجناس الخمسة على أفضل مقادير التديدات التي تؤخذ فيها فرضاً أو بالحقيقة .

والمؤلف في كتابه هذا إنما جعل عدة النغم جميعاً سبع عشرة نغمة بفرض أن : البعد الطينتي ، وهو أعظم الثلاثة الصغار ، يحيط بالأوسط منها والأصغر ، فلذلك يحده فرضاً بالعدد (٣) ويرمز له بحرف (ط) .

وبعد المجنَّب ، وهو أوسط الثلاثة نسبةً ، يحيط بالأصغر منها ، فلذلك يحده بالعدد (٢) ويرمز له بحرف (ج) .

وبعد البقية ، وهو أصغرُها ، إنما يُجَعَل في ذاته واحداً أصغرَ غير مُنْقَسِم ، فيحده بالعدد (١) فرضاً ويرمز له بحرف (ب) .

ونحن إذا أردنا ههنا أن ننظر في سلم صفى الدين ، ذى السبع عشرة نفمة ، موضحاً على أوتار العود في التسوية المشهورة وعلى الوجه الذى قسم به الأوتار ابتداءً ، فإنما ننظر في ذلك وأمامنا ثلاثة وجوه :

الأول ، قياساً إلى حدود تلك النسب المتناثرة التى قسم بها الأوتار إلى سبعة عشر قسمًا ، وهذه واضحة أنها إنما تخرج بأبعانها كما في ترتيب أبعاد السلم الفيثاغورى القديم .

والثانى ، بالقياس إلى الحدود الطبيعية التى تحدد أطراف الجناس القوى المُستقيم (راست) مخلوطة بأبعاد الجنس القوى المتصل الأوسط الذى استعمل بدلاً من ذى المَدَّتين ، وهذان لم يأت بهما المؤلف إلا عرضاً في تصديف متواليات الأجناس اللحنية في كتابه الثانى (الرسالة الشرفية) .

والثالث ، قياساً إلى ما أراده المؤلف من النسب المتوسطة لكل واحد من الأبعاد اللحنية الثلاثة ، وهو أن :

البعد الطيننى تحده النسبة (٩ / ٨) ، وسطاً بين صنفيه الأعظم والأصغر .

والبعد المجنَّب تحده نارة النسبة (١٢ / ١١) ونارة النسبة (٨٨ / ٨١) ، من قبل أن النسبة المتوسطة تقع فيما بين هاتين وكنائهما متقاربتان .

وبعد البقية نحذه النسبة (٢٥٦/٢٤٣) ، وهذه تُقَرَّبُ تارةً بالحدّين (١٩/١٨) وتارةً بالحدّين (٢٠/١٩) .

فالجنس ذو المَدَّين (عجم) يُرتَّبُ بتوالى الأبعاد :

$$(٢٥٦/٢٤٣) \quad (٩/٨) \quad (٩/٨)$$

$$٩٠ \quad ٢٠٤ \quad ٢٠٤ = \text{سنت}$$

والجنس القوى المستقيم (راست) يُرتَّبُ بتوالى الأبعاد :

$$(٨٨/٨١) \quad (١٢/١١) \quad (٩/٨)$$

$$١٤٧ \quad ١٤٧ \quad ٢٠٤ = \text{سنت}$$

وعلى هذا الوجه الأخير، فإنه متى خَلَطْنَا بين هذين على دساتين العود حصلت النغم السبع عشرة التي أرادها المؤلف على أوتار البَمِّ والمثلث والمثنى ، من (١) إلى (سح) ، على هذا المثال :

	٢/٤	٦٤/٨١	١٢/١٧	٢٧/٣٢	٨/٩	١٢/١٣	٢٤٣/٢٥٦	١٠٠٠/١٠٠٠
السَمِّ (عشرون)	ح	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠
الثَلَاث (دوكله)	Si	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠
المِثْنَى (دستوا)	Mi	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠
لَزِير (دكران)	La	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠	٥٧	٥٧	٩٠
	٤٩١	٥٠٨	٢٥١	٢٩٤	٦٠٤	١٤٧	١١٤	٩٠

سَمِّ صَفَى الدِين الأَرْمَوِي

ومن هذه ، فأما على الدساتين السبعة في وتر البَمِّ فيُقَابَلُها على التوالى أما يكن النغمات المعبأة الآن اصطلاحاً :

فتلك هي النعم السبع عشرة التي عددها المؤلف وجعل فيها البعد الطينتي ، وهو أعظم الثلاثة الصغار ، مقسوماً بالأوسط والأصغر من جانب واحد فيجيب ثلاثة أقسام ، وأما بعد المجتب فجعله مقسوماً بالأصغر كذلك فانقسم بقسمين ، وأما بعد البقية ، وهو أصغر الثلاثة فجعله واحداً أصغر غير منقسم في ذاته .

فهذا ما أرتاه المؤلف ، ولم ينظر في أنه متى قيم الأعظم بالأوسط والأصغر من كلا الجانبين آنقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وأنه متى قسم الأوسط بالأصغر من الجانبين كذلك فإنه ينقسم ثلاثة أقسام بدلاً من اثنين ، فأما الأصغر ، وهو بعد البقية ، متى كان في أعظم نسبة له ، فقد يمكن أن يُلين في نسبة أقل فينقسم بذلك إلى بعدين كل منهما من جانب واحد بعدد بقية أيضاً .

والصحيح أنه متى يُنظر هذا النظر ثم خُاطت أنواع ذي المئتين مع أنواع الجنس القوي المستقيم على أوتار العود في التسوية المشهورة فإنه تخرج عند الاستقصاء أربع وعشرون نفمة ، هي جميع النعم الطبيعية التي يمكن أن تستعمل في أجناس الألحان على اختلاف هيئاتها ، وأبعادها بينها بعضها بقيات وبعضها إرخاءات .

وتلك السبع عشرة نفمة كذلك ، بعضها بقيات وبعضها أبعاداً صغاراً إرخاءات ، غير أن المؤلف عددها جميعاً وكأن كلاً منها بعدد بقية فرتبها سبع عشرة طبقة ، كل منها تعدد لأن تجعل أساساً لحين ما ، وعلى هذا النظر نقل الأدوار الإثني عشر المشهورة قديماً بسمياتها ، كل منها على تلك السبع عشرة نفمة ، فاختلفت الأبعاد الصغار وصار بعد الإرخاء يستعمل وكأنه بعدد بقية .

وكيف يكون عدد النعم المستعملة بحملة بين طرفي ذي الكل ، فإن الأصل في نشأتها سبع نفم أساسية تخرج على أطراف الجنس المستعمل ذي الأربعة ،

إما في جميع متجلب بذلك الجنس أو في جميع منفصل ، فلذلك تختلف تلك النغم السبع باختلاف الجنس المستعمل .

والنغم السبع التي يعدها المحدثون الآن في التدوينات نغماً أصليّة غير محولة بالرفع أو بالخفض هي تلك التي تخرج من ترتيب الجنس « ذى المتدين » وما يقوم مقامه في جماعة متصلة على أساس تمديد النغمة المُستَماة باللاتينية (صول Sol) ، بمعدل (٩٦) ذبذبة تامة في الثانية ، أو في جماعة منفصلة على أساس تمديد النغمة (دو Do) ، بمعدل (١٢٨) ذبذبة ، وكلا هاتين النغمتين أساس من المبدأ للجنس « ذى المتدين » المُسمّى اصطلاحاً (عجم) .

وإنّا نُبَيّن هذه النغم الأصلية الحادثة من صنفى الجمع بهذا الجنس مقرونة بمسمياتها المشهورة اصطلاحاً والمقادير الدالة على تمديداتها :



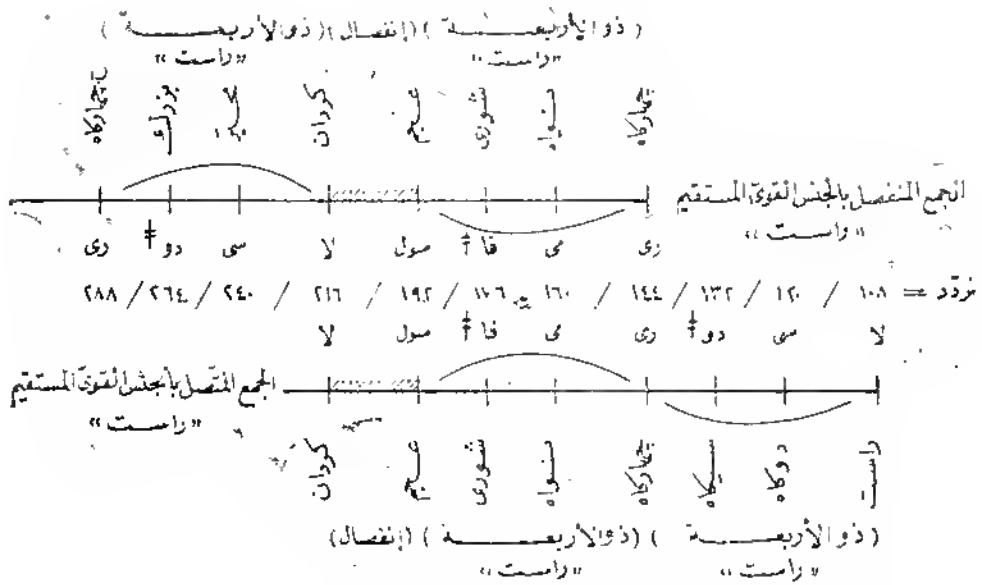
فهذه هي النغم السبع الأساسية من المبدأ ، من قبل أنها أول نغم استحدثت من أقدم جنس استعمل في الألحان ، بجمع النغم التي تخرج فيما بين أطراف هذه

النغم تُمدَّ مُحَوَّلَةٌ إما بالرفع أو بالخفض من أقرب تسمية لها ، قياساً إلى ما هو مُستعملٌ في التدوينات الحديثة .

والعرب يعدّون النغم السبع الحادثة من صنفى الجمع بالجنس القوى المستقيم ، المُسمّى اصطلاحاً (رَأْسَتْ) ، هى الأخرى بأن تكون أساسيةً دون تلك ، كما أنهم يعدّون هذا الجنس بمثابة الأصل الأول فى تفرّيع الأجناس جميعاً ، غير أن الثابت ، أن « ذا المَدَّتين » أقدمُ فى الوجود وأن نغمه عدت أساسيةً فى التدوينات الحديثة نقلاً عن الاصطلاح الأوروبى ، وليست هُناك ضرورةٌ تدعو إلى النظر فى تغيير هذا المنهج ، فالأمر فى التدوينات قياسيٌّ ، والنغم ترتبط بتمديداتها فى طبقاتها المشهورة .

فإنما النغم السبع الأساسية التى تخرج من صنفى الجمع بالجنس القوى المستقيم فهى بأعيانها تلك التى تحدّث من ذى المَدَّتين ، غير أن ثالثة (الرأست) تُحوّل بالزيادة قليلاً عن رابعةٍ ذاك ، من قبَل أن جنس (الرأست) يؤسّس من المبدأ على ثانبيةٍ جنس (العجم) ، فلذلك تُرتّب النغم فى الجمع المتصل على أساس تمديد النغمة المُسمّاة باللاتينية (لا La) بمعدّل ١٠٨ ذبذبةٍ نامّة فى الثانية ، وتؤخذ فى الجمع المنفصل على أساس تمديد النغمة المُسمّاة (رى Re) بمعدّل ١٤٤ ذبذبة .

ونُبين هنا النغم الحادثة من صنفى الجمع بجنس (الرأست) مقرونةً بتسمياتها المشهورة بالعربية وتمديداتها الطبيعية فى المنطقة الوسطى :



فأما كيف نشأت الأعداد الدالة على مقادير تلك النغم السبع الأساسية في كل واحد من ذينك الجذسين ، فالأصل فيها أن مقدار نغمة ما هو معادل تردد وزها في الثانية ، ومعدلات التردد مأخوذة أيضاً على مضاعفات الأعداد الدالة على حدود النسب التالية التي تخرج بين طرقي النسبة الأصلية بالجذسين (٢ / ١) ، فهذه إنما تدل على نغمة وصباحها بالقوة ، فيما يُسميه العرب البعد « ذا الكل » ، وقد جعلت أساساً لتوالي الأعداد الدالة على النغم في متواليه هندسية طبقات فوق بعضها بذى الكل من الأنفل إلى الأخذ .

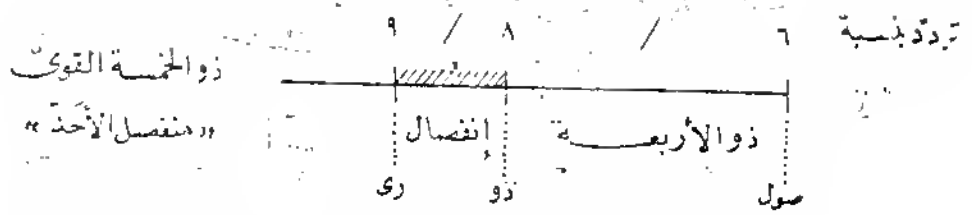
فالعدد (٢) ومضاعفاته بالقوة أصلاً لمُعَدَل تردد الوتر المُحَدَّث للنغمة المسماة باللاتينية (دو Do) ، فأنقلها تمديدًا ، وقل أن نسمع في الألحان ، هي التي بمعدل ٢٥٦ ، ذبذبة تامة في الثانية ، وأوسطها حدة هي نغمة (دو Do) بمعدل ٢٥٦ ذبذبة .

ونختار من تلك النسب التاليفية أولها ، بالحدين $(3/2)$ ، من قبل أن هذه النسبة تقع بين حدى ذى الكل طرفاً أثقل فى المتوالية العددية بالحدود : $(4/3/2)$ ، وتقع كذلك طرفاً أحمَد فى المتوالية التوافقية بالحدود : $(3/4/6)$. فالعدد (3) فى كليهما إنما يُجعل فى متوالية هندسية أساساً لمعدل تردد الوتر المُحدث للنغمة المسماة باللاتينية (Sol) ، فانقلها تمديدًا فى الألحان الطبيعية تلك التى بمعدل ٩٦٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها هى نغمة (Sol) بمعدل (384) ذبذبة .

والنسبتان الحادثتان فى كلٍّ من تينك المتوالتين ، فأما النسبة $(3/2)$ منهما فقد جعلت قياساً للبعد المسمى « ذا الخمسة القوى » ، وأما النسبة بالحدين $(4/3)$ فقد جعلت لطرفى البعد المسمى « ذا الأربعة القوى » . ومتى فصل « ذو الأربعة » من البعد « ذى الخمسة » ببقى الباقي من أى الجهتين البعد المسمى « طنينى » انفصالاً بالحدين $(9/8)$ على أساس النغمة (Do) .

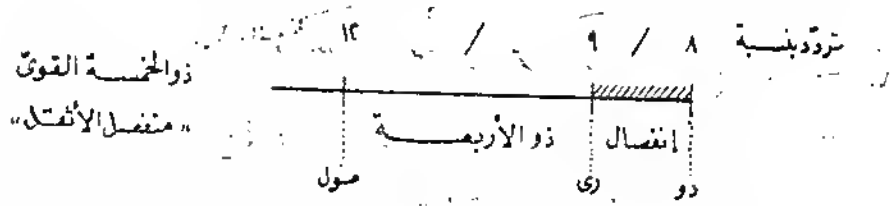
فالعدد (9) ومضاعفاته فى متوالية هندسية بذى الكل هو الذى جعل أصلاً لمعدل تردد الوتر بالنغمة الأساسية المسماة (Re) ، فانقل هذه تمديدًا ما كانت بمعدل ٧٢٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها هى نغمة (Re) بمعدل ٢٨٨٠٠ ذبذبة .

فذا الخمسة منفصلُ الأحَد على الأساس (Sol) هو بنوالى النغات : $(\text{Sol} \cdot \text{Do} \cdot \text{Re})$ ، فى المتوالية بنسبة الحدود :



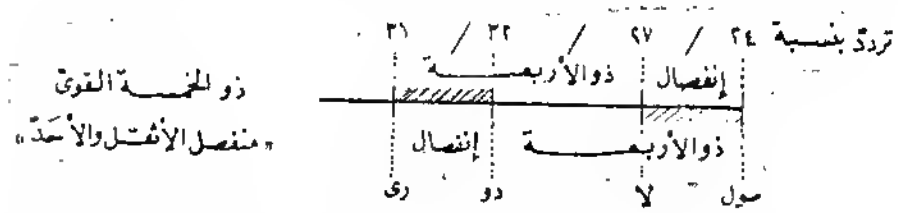
وذو الخمسة منفصل الأثقل ، يُرتب على أساس النغمة (دو Do) بتوالي

النغمات : (دو . ري . صول) ، في المتوالية بنسبة الحدود :



ومنى جُمِعت الأعداد جميعاً في كلا الصنفين حدثت أربع نغمات متوالية على

أساس تمديد النغمة (صول Sol) في المتوالية بنسبة الحدود :



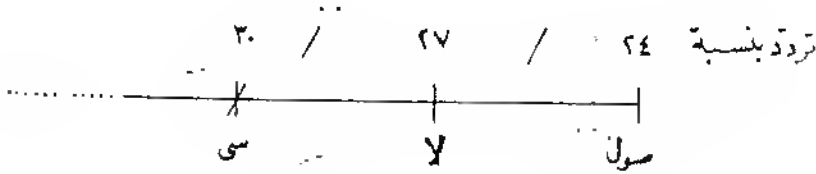
ومن هذه الحدود ، فالعدد ٢٧,٠٠ هو الذي جُعل أصلاً في متوالية هندسية

احتمالات تردد الوتر بالنغمة الأساسية المسماة (لا La) ، فانتقل هذه في الألحان

الطبيعية ما كان تردد وترها بمعدل ١٠٨,٠٠ ذبذبة ثانية ، والحادّة منها

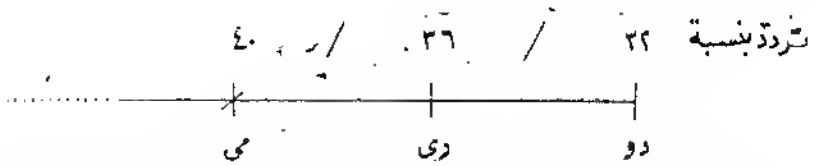
هي نغمة (لا La) بمعدل ٤٣٢,٠٠ ذبذبة .

فأما النغمتان (سى) و (مى) ، فكلُّ واحدةٍ منهما تُخرجُ طَرَفًا أحدَ في متواليةٍ عدديةٍ بنسبة (١٠/٩/٨) ، ومن هاتين ، فأما النغمة (سى Si) فلأنها تُخرجُ طَرَفًا أحدَ على أساس تمديد النغمة (صول Sol) ، بتوالى الحدود :



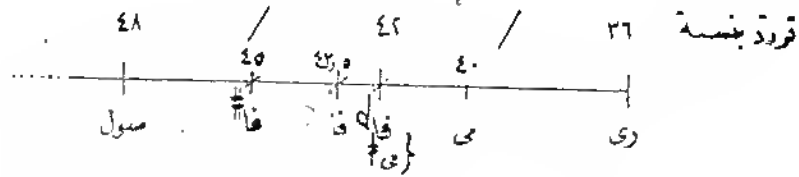
فالعدد ٣٠,٠٠٠ ومضاعفاته في متوالية هندسية بذى الكلِّ هو الذى جُعِلَ أصلاً لمعدل النغمة المسماة (سى Si) ، وأنقلُ تمديداتها في الألحان الغنائية ما كانت بمعدل ١٢٠,٠٠٠ ذبذبة تامة في الثانية ، والحادة من هذه فقد تصل إلى ٤٨٠,٠٠٠ ذبذبة .

وأما نغمة (مى Mi) فلأنها تُخرجُ كذلك على أساس تمديد النغمة (دو Do) بتوالى الحدود :

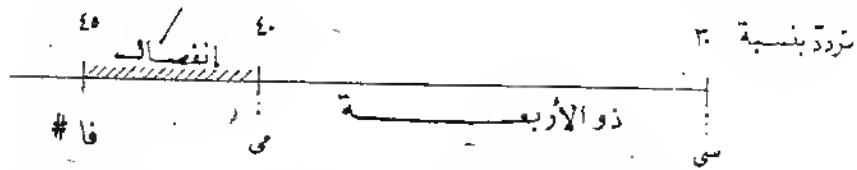


فأما النغمة الأسامية (فا Fa) فلأنها تُخرجُ وسطاً عددياً بين طرفي البعد الطينى بالحدين (٩/٨) على أساس تمديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود (٤٥/٤٢,٥/٤٠) = ١٨/١٧/١٦ ، وأنقلُ تمديداتها بمعدل ٨٥,٠٠٠ ذبذبة تامة في الثانية .

وقد يقوم مقامها في بعض الألحان نغمة (مى Ml) زائدة قليلا ، وكأنها تلك ، متى أخذت وسطا عدديا في المتوالية (٨/٧/٦) على الأساس (رى Re) ، بالحدود ^(١) :

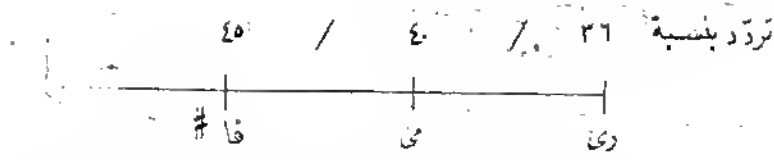


فالعدد ٤٢,٠٠ ومضاعفاته في متوالية هندسية بنسبة ذى الكل هو الذى يجعل أصلا لمعدل تردد الترتيب بالنغمة (فا Fa) ناقصة ، فانقلها تمديدا بمعدل ٨٤,٠٠ ذبذبة تامة ، ونظيرتها في المنطقة الحادة هي نغمة (فا) بمعدل (٣٣٦) ذبذبة . والنغمة (فا) قد تحول بالزيادة تماما فتخرج من مضاعفات العدد ٤٥,٠٠ من قبل أنها طرفا أحد لذي الخمسة القوي على أساس تمديد النغمة (سى Si) في متوالية توافقية بالحدود :



وتخرج أيضا بذلك العدد طرفا أحد في المتوالية التوافقية بالحدود (٤٥/٤٠/٣٦) على أساس تمديد النغمة (رى Re) بتوالى الحدود :

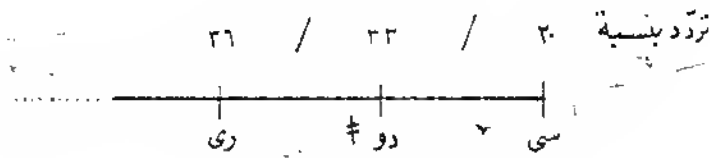
(١) ربما نل هذا الإجراء تخرج نغمة (مى Si) زائدة ، وسطا عدديا في المتوالية بنسبة (٨/٧/٦) على أساس النغمة (لا La) فتقوم في بعض الألحان مقام (دو Do) ونارة مقام (مى Si) ، وانقل تمديداتها بمعدل ٦٣,٠٠ ذبذبة تامة وأقصاها توسط في الحدة بمعدل ٢٥٢,٠٠ ذبذبة .



فالمعدد ٤٥٠٠ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يجعل أصلاً لمعدل تردد الوتر بالنغمة الأساسية (فا) « زائدة » ، وأنقل تمديداتها ما كانت بمعدل ٩٠٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها بمعدل ٣٦٠٠٠ ذبذبة .

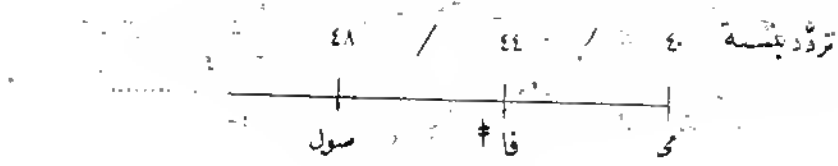
فيبقى بعد ذلك ثالثة الجنس القوى المستقيم ، وهى التى يتميز بها جنس (الراست) فى كل من صنفى الجمع ، فكل منهما تخرج من الوسط العددي فى المتوالية بنسبة الحدود (١٢/١١/١٠) .

ومن هاتين ، فأحدهما النغمة (دو Do) « زائدة » ، فإنها تخرج وسطاً عددياً على أساس تمديد النغمة (سى Si) ، بتوالى الحدود :



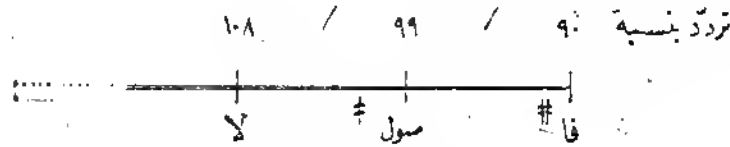
فالمعدد ٣٣٠٠ ومضاعفاته بالقوة فى متوالية هندسية بذى الكل هو الذى يجعل أصلاً لتمديد تلك النغمة ، وأنقلها طبقة بمعدل ٦٦٠٠ ذبذبة تامة ، فأما الحادة فهى نغمة (دو Do) « زائدة » بمعدل ٥٢٨٠٠ ذبذبة .

والأخرى النغمة (فا) « زائدة » ، وهى ثالثة جنس (الراست) على أساس نغمة (رى Re) ، فإنها تخرج كسابقها وسطاً عددياً على أساس تمديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود :



فالعدد ٤٠، ٤٤ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يجعل أصلاً لتمديد تلك النغمة ،
وانقلها فى الألحان ما كانت بمعدل ٨٨،٠٠ ذبذبة ثانية فى الثانية ، والحادة منها
فهى نغمة (فا Fa) « زائدة » بمعدل ٣٥٢،٠٠ ذبذبة .

ونستعمل أيضاً فى ذلك الجنس النغمة (سول Sol) « زائدة » وسطاً
عددياً بنسبة المتوالية بالحدود (١٢/١١/١٠) على أساس تمديد النغمة (فا)
« زائدة » بمعدل ٩٠،٠٠ ذبذبة ، بتوالى الحدود :



فالعدد ٩٩،٠٠ هو أنقل معدلات تلك النغمة ، وبوجه آخر فإن هذا العدد
هو الطرف الآخر لذى الخمسة على أساس النغمة (دو Do) « زائدة » ، بمعدل
٦٦،٠٠ ذبذبة ثانية ، وأما الحادة منها فهى (فا) « زائدة » بمعدل ٣٩٦،٠٠
ذبذبة .

فقد بان فيما تقدم كيفية استخراج النغم الأساسية المستعملة على الأكثر بترتيب
أبعاد الجنس ذى المئين و بترتيب الجنس القوى وما يتفرع منها ، وعددنا من

بِحُلُمِهَا ثَلَاثَ عَشْرَةَ نَغْمَةً ، هِيَ الَّتِي أُسْتُثْقِتْ تَمْدِيدَاتُهَا بِالتَّفْرِيعِ بَيْنَ حَدَى ذِي الْكُلِّ عَلَى الْوَجْهِ الَّذِي أَوْضَحْنَاهُ آفَافًا ، فَيَبْقَى بَعْدَ ذَلِكَ إِحْدَى عَشْرَةَ نَغْمَةً تُخْرَجُ عَلَى الْوَجْهِ الْمُتَقَدِّمِ بَيْنَ أَطْرَافِ تِلْكَ ، وَجَمِيعُهَا تُعْرَفُ فِي آلَةِ الْعُودِ مِنْ أَمَاكِنَ مَعْلُومَةٍ عِنْدَ أَهْلِ الصَّنَاعَةِ .

وَقَدْ ظَهَرَ أَيْضًا أَنَّ الْمَبْدَأَ فِي تَرْتِيبِ نَغَمِ الْجَنْسِ ذِي الْمَذْنُونِ (عَجْم) أَنَّ يُؤَسَّسَ عَلَى الطَّبَقَةِ الَّتِي عَلَيْهَا تَمْدِيدُ النَغْمَةِ (صَوْل SOL) فِي الْجَمْعِ الْمُتَّصِلِ أَوْ عَلَى تَمْدِيدِ النَغْمَةِ (دَو DO) فِي الْجَمْعِ الْمُنْفَصِلِ ، وَكَذَلِكَ الْجَنْسُ الْقَوِيُّ الْمُسْتَقِيمُ (رَاسَتْ) فَالْأَصْلُ فِيهِ أَنْ يُجْعَلَ مُؤَسَّسًا عَلَى تَمْدِيدِ النَغْمَةِ (لَا LA) فِي جَمْعٍ مُتَّصِلٍ ، أَوْ عَلَى تَمْدِيدِ النَغْمَةِ (رَى RE) فِي جَمْعٍ مُنْفَصِلٍ .

فَإِذَا هُوَ كَذَلِكَ ، وَأَرَدْنَا تَسْوِيَةَ أَوْتَارِ الْعُودِ التَّسْوِيَةَ الطَّبِيعِيَّةَ الَّتِي تَكُونُ فِيهَا تَمْدِيدَاتُ النَغَمِ مِنْ أَمَاكِنِهَا الْمَعْهُودَةِ فِي هَذِهِ الْآلَةِ مُطَابَقَةً بِالْحَقِيقَةِ لِمُسَمِّيَاتِهَا مِنَ الْمَبْدَأِ فِي الْأَجْنَاسِ الْخَفِيَّةِ الَّتِي تُؤْخَذُ مِنْهَا ، فَإِنَّهُ يَلْزَمُ أَنْ تُجْعَلَ النَغْمَةُ الْمُسَمَّاهُ بِالْعَرَبِيَّةِ « عَجْم » ، مِنْ مَكَانِهَا الْمَعْهُودِ مُسَاوِيَةً تَمْدِيدَ نَغْمَةِ (صَوْل SOL) الْوَسْطَى بِمَعْدَلِ ١٩٢,٠٠ ذِبْذِبَةً نَاقِمَةً ، أَوْ أَنْ تُشَدَّ نَغْمَةُ مُطَلَّقٍ وَتَر « الْكَرْدَان » حَتَّى تُصِيرَ مُسَاوِيَةً تَمْدِيدَ نَغْمَةِ (لَا LA) الْوَسْطَى بِمَعْدَلِ ٢١٦,٠٠ ذِبْذِبَةً ، ثُمَّ تُسَوَّى الْأَوْتَارُ تَسْوِيَتِهَا الْمَشْهُورَةِ عَلَى هَذِهِ الطَّبَقَةِ ، فَخِيَلَتْ تَسْتَقِيمُ النَغْمُ فِي أَمَاكِنِهَا الَّتِي أُعْتِيدَ أَنْ تُؤْخَذَ مِنْهَا فِي الْأَلْحَانِ مَعَ مُسَمِّيَاتِهَا وَتَمْدِيدَاتِهَا بِالْحَقِيقَةِ وَتَبَيَّنَ الثَّقَلُ عَلَى النَغَمِ ، الْمَلَائِمَةُ وَغَيْرِ الْمَلَائِمَةِ ، وَهَذَا هُوَ مَا بَلَّغْنَا إِلَيْهِ نَحْنُ هَاهُنَا فِي تَعْرِيفِ نَغَمِ الْأَجْنَاسِ وَالْجَاهِاتِ الَّتِي صَنَّفَهَا الْمُؤَلِّفُ فِي هَذَا الْكِتَابِ .

فأما النغم الفرعية التي تختل تلك فقد أوصفناها فيما بعد ، وأيضاً في نغم الأجناس التي تتألف منها الجماعات الأربع والثمانون التي يُسميها المؤلف : « الدوائر » ، وهي إنما نخرج بين أطراف النغم الأساسية على نسب ومتواليات مُلائمة بالعدد ، فترتب عشر نغم في كل وتر من أوتار العود بدلاً من سبعة في سلم « صفى الدين » ، وقد تبيّنتُ مُسمياتها بيجال هذه على أوتار العود وظهر أن النغم الست المُختلفة عن السلم الطبيعي تقع في موضعين ، وهي النغمات :

(ب) و (د) و (ز) و (ط) و (يا) و (بد)

ويُحذر بنا أن نوضح هاهنا كيف رتب المؤلف الطبقات السبع عشرة تباعاً ، فذلك أنه جعلها متوالية من الأثقل بنسبة البعد ذى الأربعة القوى مما يلي نغمة مطلق الهم (ا) ، فهذه أولى الطبقات ، والثانية هي نغمة (ح) وهي مُطلق وتر المثني ، والثالثة نغمة (به) وهي نغمة مطلق وتر الزير ، وحينئذ تصير نغمة (كب) وهي صباح نغمة « الراس » في الطبقة الرابعة ، وهكذا إلى التوالى إلى السابعة عشرة ، وهي نغمة (يا) .

وإذ قد استوفينا القول في النغم السبع عشرة وعذتها بالحقيقة والحدود الدالة على تمديداتها ، فلننظر بعد ذلك في الأجناس الخمسة التي صنفها المؤلف وما يقابلها من نظائرها المستعملة في زماننا هذا بِمسمياتها المشهورة .

فالمؤلف لم يذكر شيئاً عن أصل الأجناس وأنواعها والقوى واللين والمُفرد منها ، بل آكتفى بأن عُد سبعة أصناف وصفها جميعاً على أساس نغمة مطلق وتر الهم (ا) .

ومن هذه ، فالسنة الأولى على الترتيب هي بأعيانها الأجناس القوية المشهورة
الاستعمال إلى وقتنا هذا ، فالأول والثاني والثالث منها هي أنواع الجنس ذي المدتين
(عجم) ، والرابع والخامس والسادس هي أنواع الجنس القوي المستقيم (راست) .
فأول أنواع ذي المدتين كان المتوسطون من العرب في القرن السابع للهجرة
يسمونه اصطلاحاً (عشاق) ، وهو بعد بقية في الطرف الأحد يعقبه في الطرف
الأقل بعدان طنيزيان ، وهذا هو جنس الأصل المسمى في وقتنا هذا اصطلاحاً
جنس (عجم) .

والنوع الثاني من هذا الجنس كانوا يسمونه (نوى) ، وهو بعدان طنيزيان
يتوسطهما بعد البقية ، وهذا هو ما يسمى الآن عند المحدثين اصطلاحاً جنس
(نهاوند) ، وتارة : « عشاق » .

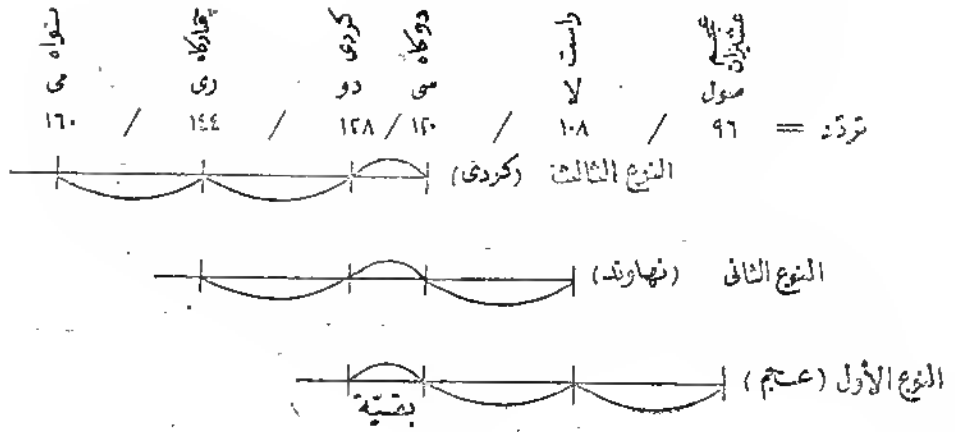
والنوع الثالث كان يسمى قديماً (بوسليك) ، وهو بعدان طنيزيان في الطرف
الأحد يعقبهما بعد بقية طرفاً أقل ، وهذا يسميه المحدثون الآن اصطلاحاً جنس
(كردى) .

والأول من هذه يؤخذ من المبدأ مؤسساً على نغمة (Sol) في الجمع
المتصل ، وأشهر متوالياته بنسبة الحدود (٣٢/٣٠/٢٧/٢٤) .

والثاني ، يؤخذ من المبدأ مؤسساً على ثانية الأول ، وهي نغمة (La) ،
وأشهر متوالياته بنسبة الحدود : (٣٦/٣٢/٣٠/٢٧) .

والثالث يؤخذ أصلاً على ثالثة النوع الأول ، وهي نغمة (Si) بنسبة
المتوالية بالحدود : (٤٠/٣٦/٣٢/٣٠) .

ومثالها ، كما في آلة العود بتوالي النغمات :



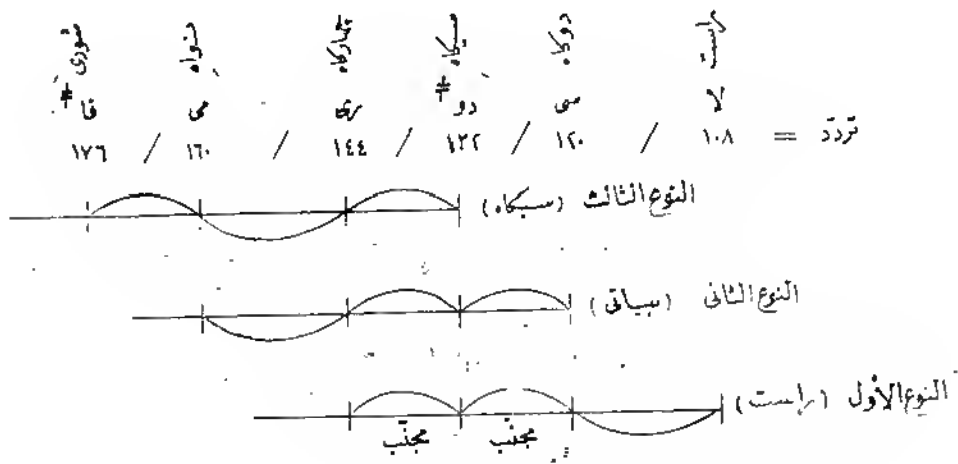
فأما أول أنواع الجنس القوي المستقيم فهو المشهور اصطلاحاً باسم (راست) ، وهو بُعدان مُجَنَّبَانِ متواليانِ في الطرف الأُحد يعقبهما بعد طينتي طرفاً أثقل . والنوع الثاني من هذا الجنس كان المتوسطون يسمونه (حُسَيْنِي) ، وهو بعد طينتي في الطرف الأُحد يليه بُعدانِ مُجَنَّبَانِ متواليانِ إلى الطرف الأثقل ، والمُحَدَّثون الآن يسمونه أيضاً كذلك ، متى كان مؤسساً على نغمة « الحُسَيْنِي » ، ويختصونه عادةً باسم (بياتي) على الأكثر متى كان على أساس نغمة « الدوكاه » . والنوع الثالث ، كان المتوسطون يسمونه (عراق) ، وهو بُعدانِ مُجَنَّبَانِ يتوسطهما بعد طينتي ، والمُحَدَّثون في زماننا هذا يسمونه أيضاً كذلك ، متى كان مؤسساً على نغمة « عراق » ، ويختصونه في المنطقة الوسطى باسم جنس (السيكاه) . فأما الأعداد الدالة على نغم هذه الأنواع الثلاثة ، فإنها تؤخذ على الوجه الطبيعي من حدود الجمع بأعداد متوالية الجنس المتصل الأشد المسمى : (المستوي) .

فالأول من الثلاثة تُؤخذ نغمته من المبدأ على أساس تمديد النغمة (لا La) ،
بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٦/٣٣/٣٠/٢٧) .

والثاني منها ترتب نغمته مؤسسة على ثمانية النوع الأول ، وهي نغمة (مى Si)
في متوالية بنسبة الحدود : (٤٠/٣٦/٣٣/٣٠) .

والثالث ، يُرتب على ثالثة النوع الأول ، وهي نغمة (دو Do) « زائدة »
بنسبة المتوالية بالحدود : (٤٤/٤٠/٣٦/٣٣) .

ومثالها بمسمياتها ، كما في آلة العود بتوالي النغمات :



فهذه هي الأجناس الستة القوية المشهورة الاستعمال في الألحان العربية ومنها يخرج
جميع الأصناف الأخر ، اللينة والمفردة ، مما يمكن أن تستعمل بوجه ما .

فأما الصنف السابع الذي وصفه المؤلف ، فيُسميه في موضع آخر « المفرد
الأول » ، وأهل الصناعة قديماً كانوا يُسمون الدور الذي يتميز به : (أصفهان) ،
وهو خمس نغم تخرج من نسبة البعدي الأربعة القوي في متوالية بنسبة الحدود :
(١٦/١٥/١٤/١٣/١٢) .

وهذا الصنف يحيط به ثلاثة أبعاد مجتنبات على التوالي يسبقها في الطرف
الأحد بعد بقية ، ولا يتأتى كذلك إلا مؤسساً على تمديد النغمة (Sol)
أو النغمة (ري Re) ، غير أنه لا يستعمل بالخمس على هذا الترتيب ، من قبل
أنه مجموع صنفين من الأجناس المفردة كل منهما بالأربع نغم من أى الطرفين ،
فلا يجوز أن يجتمعا في تجنيس واحد بالخمس ، وهذان الصنفان ينتميان جميعاً إلى
فصيلة جنس (البياتي) ، وهو ثاني أنواع الجنس القوى المستقيم .

فالأول من هذين يُسمى « المفرد الأوسط » ، وهو ثلاثة أبعاد مجتنبات
متوالية ، والمتوسطون يسمونه (راهوى) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه اصطلاحاً
جنس (صبا) ، وأشهر ترتيباته أن يجعل مؤسساً على نغمة « الدوكاه » بتمديد
نغمة (سى Si) ، فى متوالية بنسبة الحدود (٣٩/٣٦/٣٣/٣٠) ، ومثاله يتوالى
النغمات :

الجنس المفرد الأوسط المتوالى	دوكاه	سيكاه	جهاراه	صبا
	سى	دو	رى	مى
تردد = ١٢٠	١٣٢	١٤٤	١٥٦	

والثانى منهما يُسمى « المفرد الأصغر » ، وهو ذو الأربعة الذى يحيط به
بعدان مجتبان يسبقهما فى الطرف الأحد بعد بقية ، وهذا هو أصغر أصناف
الأجناس جميعاً ، وهو قريب من هيئة الأول فى المسحوع ، يُسميه المتوسطون
قديماً (زيرافكند) ، فأما المحدثون الآن فيسمونه (كوچك) ، وقد يؤخذ على
أساس نغمة « الدوكاه » بنسبة المتوالية بالحدود :

الجنس المفرد الأصناف المتتالي	دوكاه	سيكاه	جهانگاه	عزال
س	دو	ري	مى	ب
تردد = ١٢٠	١٣٢	١٤٤	١٥٦	

بقية

وأهل الصناعة في زماننا هذا يستعملونهما جميعاً على أنهما صنف واحد ، فكلّهما جذس (صبا) ، فأما المتوسطون فكانوا يجمعون بينهما على أنه متى وُجد الأول منهما في جمع ما ، أمكن أن يوجد الثاني ، من غير عكس ، والصحيح أن لكل واحد من هذين جمع يختص به .

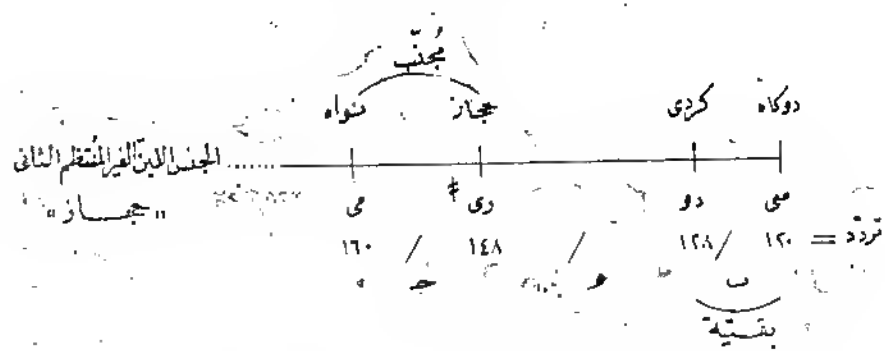
ولم يذكر المؤلف في كتابه شيئاً عن أصناف آخر من الأجناس التي يستعملها المتأخرون إلى وقتنا هذا ، من الأصناف اللينة والمفردة ، بل إنما أفترض على تلك السبعة الأجناس التي ذكرناها آنفاً .

وأشهر الأجناس اللينة في الألسان العربية عند المتأخرين صنف (المجاز والمجاز كار) ، ويبدو أن المتوسطين إلى أواخر القرن الثامن للهجرة كانوا يستعملون جنس (السيكاه) ليقوم في الألسان مقام كل واحد منهما ، وهذا واضح أكثر في ترتيب الجماعات التي صنفها المؤلف ، فأما أول كتاب ذكر فيه أبعاد هذين الصنفين فهو كتاب (الفتحة) لمحمد بن عبد الحميد اللاذقي المتوفى سنة ٨٤٩ هـ ، وأيضاً في كتابه المسمى (زين الألسان) .

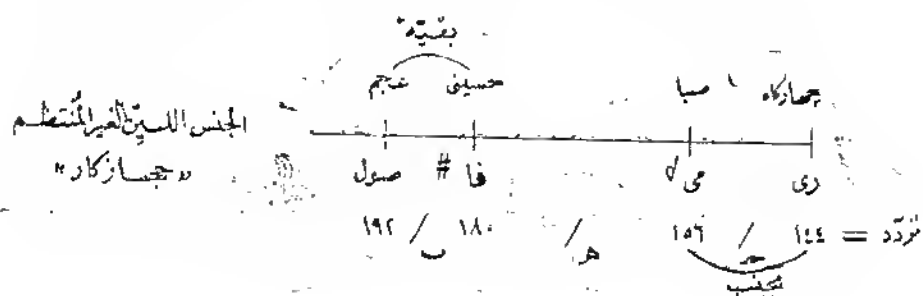
ومن هذين فالجنس المسمى الآن (مجاز) هو من الأصناف اللينة الغير المنتظمة ، يخرج من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ويتميز بأن يحمل طرفه الأثقل

بعد بقية ، والأحد بعد مجنب ، وبضاف الفرق بينهما إلى البعد الأوسط بين الطرفين ، وهو أعظم الثلاثة ، ولنقسم هذا بعد (هـ) .

وأشهر طبقات نغم هذا الجنس أن يُرتب «وَسَسًا» على نغمة «الدوكاه» بتمديد (سى SI) في متوالية بنسبة الحدود : (٤٠ / ٣٧ / ٣٢ / ٣٠) ، بتوالى النغمات :

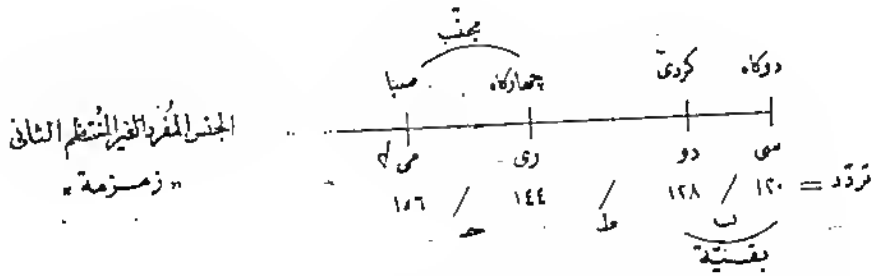


فأما الجنس المسمى اصطلاحاً (حجاز كار) فهو أيضاً من أصناف الأجناس اللينة غير المنتظمة يخرج كذلك من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ، غير أنه يتميز بأن يجعل طرفه الأحد بعد بقية وطرفه الأثقل بعد مجنب ، وبضاف الفرق بين هذين إلى البعد الأوسط ، فهو على عكس ترتيب أبعاد جنس (الحجاز) ، وأشهر ترتيباته فى الألحان أن يؤخذ «وَسَسًا» على تمديد نغمة (الجهاركا) وهى نغمة (رى Re) فى متوالية بنسبة الحدود (٤٨ / ٤٥ / ٣٩ / ٣٦) ، بتوالى النغمات :



وقد يُرتَّب الجنسُ اللدنيّ ترتيباً منتظماً على الإستقامة بنسبة المتوالية بالحدود
(١٢ / ١٤ / ١٥ / ١٦) ، مؤسساً على نعمة « جهارگاه » ، فيسمونه اصطلاحاً
جنس (حصار) .

والمؤلف عدّ من المتنافرات ما هو من الأجناس مؤلف من الأبعاد اللغنية
الثلاثة ، وهى الطينى والمجنّب والبقية ، فإِنَّ المُحدّثين الآن يعدونها من
الأجناس المفردة ويستعملون منها أصنافاً ، ومنها الجنس المسمّى اصطلاحاً
(زمزمة) ، وهو ضرب من جلس (الصبا) مُشبع بطبع (الكردى) ، وذلك
أنه بعد طينى يسبقه فى الطرف الأحد بعد مجنّب ويستقرُّ على الطرف الأتفل
بعد بقية ، وأشهر ترتيباته أن يؤسس على نعمة « الدوكاه » بتحديد (سى Si)
بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٠ / ٣٢ / ٣٦ / ٣٩) ، بتوالى النغمات :



ومنها أيضاً جلس (الماية) وجنس (الخزام) وكلاهما من فصيلة جنس
(السبكه) .

والمعدود من الأجناس اللغنية فى زماننا هذا سبعة عشر صنفاً ، ستة منها
هى الأجناس القوية المشهورة ، ثم أربعة هى أصناف الجنس اللدنيّ ، ثم سبعة
من الأجناس المفردة ، والمستعمل من هذين الصنفين على الأكثر ثمانية ، وقد

تبيين منها كل في موضعه تباعاً في تفصيل الجماعات الخمسة الأربع والنسبين التي صنفها المؤلف .

فاما أصناف ذى الخمسة ، من المتصلات التي يتألف كل منها من نغم جنسين يشتركان جميعاً في النغم الثلاث الأوساط فهي ثمانية عشر صنفاً أكثرها مستعمل في الألحان ، وفيما عدا هذه فهي أصناف من التجنيسات المركبة .

فقد تبين مما تقدم أن المتأخرين يستعملون من أصناف الأبعاد الخمسة أربعة بدلاً من تلك الثلاثة عند المتوسطين ، وهذا الرابع هو البعد المستعمل في الجنس اللين ، ويرمزون له بحرف (هـ) وهو بعد ثمانية زائدة بنسبة (٧ / ٦) ، أو ما يقوم مقام هذه في أصناف المتواليات التأليفية .

والأجناس في ذراتها متواليات ، كل منها بأربع نغم يتحكم فيها تأليف الأعداد الدالة على النغم في كل منها ، ولكل صنف تأليف يختص به ، غير أن الأكثر أن يتوالى فيها كل ثلاث نغم من أى الطرفين في متواليية عديدة ، أو نوافقيية أو تأليفيية ، بدلالة نمذبتها فرضاً أو بالحقيقة ، ومتى وجد في أحدها متواليية هندسية بطل استعمال نغم الجنس الحادث منها ، فلا ترتب ثلاث نغم إلا في نسبتين غير متشابهتين .

والفوضى التأليف من الأجناس هو ما كان أعظم أبعاده الثلاثة المستعملة أصغر نسبة من مجموع البعدين الآخرين .

والذين التأليف منها هو ما كان فيه أعظم الثلاثة أكبر نسبة من مجموع البعدين الأصغر .

فأما المفردات من الأجناس فهي التي مجموع الأبعاد الثلاثة في كلٍّ منها لا يستوي نسبة ذى الأربعة القوى بالحدّين (٤/٣) ، بل إنما يفضل منه فضلة لا تزيد على نسبة بُعد البقية .

وكل جنس يُرتب فيه أبعاده الثلاثة على أنظمة متوالي ، بأن يجعل الأعظم طرفاً والأصغر طرفاً آخر ، فإنه يُسمى « المنتظم المتتالي » .
ومنى رتب الأصغر وسطاً والأعظم طرفاً ، فإنه بهذا الترتيب يُسمى « المنتظم غير المتتالي » .

ومنى جعل أعظم الأبعاد الثلاثة وسطاً بين البعدين الآخرين ، فإنه يُسمى « غير المنتظم » .

فأما الجماعات الخمسة فهي مخلوط جنسين أو أكثر ، وأصغرهما ما كان بالخمس نغم ، وأعظمها في البسائط ثمانية نغم ، فأما أقصاها في المركبات عشر نغمات تُرتب بين طرفي ذى الكل في صنفين من الجماعات :

الأول ، هو الجمع المتصل ، وذلك أن يتصل الجنسان من المبدأ ، وهو نغمة التأسيس ، فيقع بعد الانفصال مكتملاً لهما في الطرف الآخر ، وهذا هو ما يعده النظريون من العرب أنه المبدأ الأول في الجمع ، وعلى هذا الوجه استخرجت نغم الجماعات الأربع والثمانين التي صنفها المؤلف .

والثاني ، هو الجمع المنفصل ، وذلك أن ينفصل الجنسان فيقع بعد الانفصال بينهما وسطاً ، ومن هذا الصنف بعض من الجماعات الخمسة المستعملة

في زماننا هذا ، ولم يأت بها المؤلف ، من قِبَل أنه إنما عدّها على الوجه الأول .

والطريق الذي لحا إليه في تصنيف تلك الجماعات الأربع والثمانين ، في كتابه هذا ، هو أنه جعل الأجناس السبعة التي أشرنا إليها آنفاً أصولاً في الجماعات المتصلة ، ثم استخرج من تلك السبعة آثني عشر صنفاً من أصناف ذي الخمسة ، بعضها على الإتصال وبعضها على الانفصال ، ثم قرن كلّ واحد من هذه بواحد من الأجناس السبعة في جمع متصل أصله ذو الأربعة وفرعه ذو الخمسة ، لفصل من سائرهما أربع وثمانون جمعا ، هي التي بسميها : الدوائر .

فبعض هذه مستعمل مشهور إلى وقتنا هذا ، ومنها ما هو متناثر أصلاً ، ومنها ما يحتاج فيها إلى النطف وحسن الثقل على النغم .

ومن تلك الجماعات أدوار مشهورة كانت تُعرف بالأدوار الإثني عشر ، وست آخر كانت تُسمى «الأوازيات» ، جمع (أوازه) ، وهي لفظ فارسي بمعنى الصوت المشهور ، وجميع هذه كانت متداولة بسمياتها عند المتوسطين ، فبعضها لا يزال معروفاً مستعملاً على التسميات القديمة إلى زماننا هذا وبعضها يُستعمل الآن بإجراء آخر أو بتسميات غير تلك ، أو بإبدال أسماء بعضها مكان البعض الآخر ، وقد يبدّلنا نحن بحال كلّ منها جميعاً ما يقابله من التسميات المعهودة المُصطاح عليها في مقامات الألحان في وقتنا هذا ، أو بما هو أقرب إلى جنس نغمها ، وربّما نغم كلّ جماعة منها بمقاديرها في طبقتها ، مُدزّنة على مُدزج صوتي ، بفرض أنها نغم

تُخرج من العود في تسوية الطبيعة التي أشرنا إليها قبلًا ، وهي التي تُجعل فيها نغمة « عجم » مساوية تمديد نغمة (Sol) الوسطى بمعدل ١٩٢ ذبذبة .

ولننظر الآن في الطريقة التي اتبعها المؤلف في تدوين الألحان الحزمية ، وذلك أنه جعل الحروف دالة على النغم في ذواتها ، ثم قرّن كلًّا منها بما يخصه من الأعداد التي تشير إلى زمان مدّها في الصّوت ، ثم رتب النغم أجزاء على الإيقاع المفروض وجعلها بحيال نظائرها من أجزاء القول ، فكان بذلك أوّل من نظر في تدوين الألحان العربية على هذا المنهج ، فقد كان المعروف قبل ذلك أن العرب إنما يُجذّسون الألحان على مذهب « إسحاق الموصلي »^(١) ، على الوجه الذي رُويت به في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني .

فأمّا الألحان التي دَوّنها المؤلف بتلك الطريقة ، في ذيل هذا الكتاب ، فقد ذكر أنها أمثلة بسيطة سهلة التناول تشير إلى القنط الذي يجب أن ننوّث به الألحان .

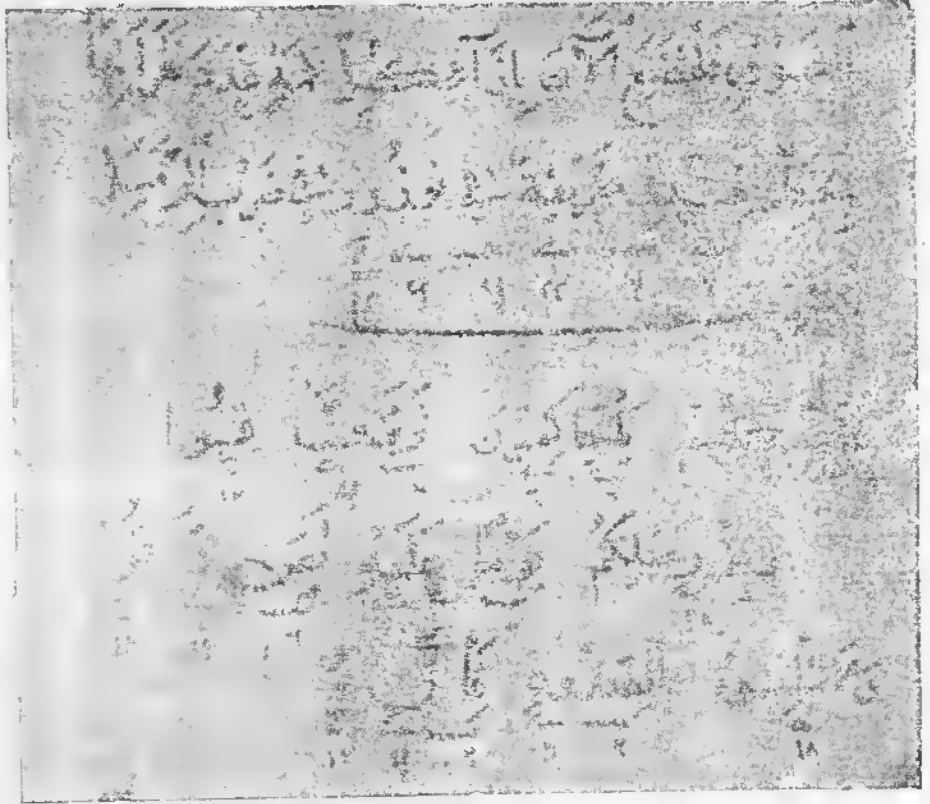
وهي على الوجه الذي أخذت به ، تُعدّ في نظرنا ليست مفصلة ولا مُستكلة تمامًا ، من قبيل أن توزيع أجزاء القول الملحون بحيال نغم الجنس المستعمل في دور الإيقاع المفروض حاصِل دون ترتيب مُفضّل محدود ، ممّا يصعب على غير المُرتاض في الصناعة العمليّة والنظرية أن يُخرج منه بهيئة لحنية ، فإن أكثر أجزاء

(١) انظر : (الموزني شرح مصطلحات الأغاني) — طبع القاهرة سنة ١٩٧٩ م .

القول ، كلُّ منها بحِجَالِ نَعْمَةٍ واحدة تستوفى في بعض الأجزاء زمانَ دَوْرٍ من جنس الإيقاع ، وبديهي أن الحنَّ ليس كذلك أصلاً ، فإذا أُضيفَ هذا إلى اختلاف النسخ في ترتيب الحُرُوف بإزاء النغم ظهرت الصعوبة التي تُواجه الناظر في مثل هذه التدوينات ، وقد اخترنا لذلك مثالين من أفضل النسخ وأقدمها ، وهي النسخة التي رمزنا لها بحرف (ن) ، مؤرخة سنة ١٣٣٣ هـ :

فالأول من هذين ، بصفحة رقم (٩١) في الصوت الذي أوَّلُه :

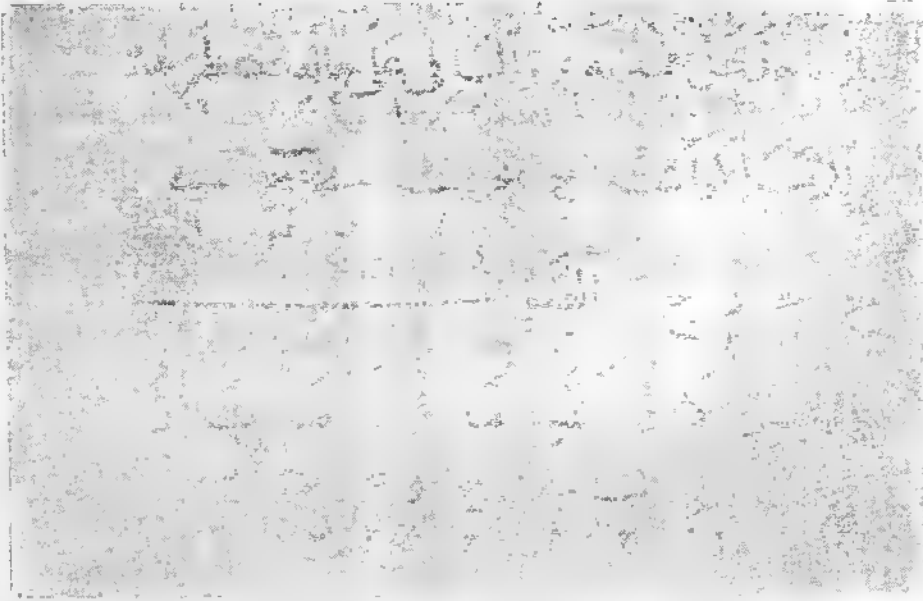
* على صَبْغِكُمْ بِأَحَاكِيمٍ تَرْفُقُوا *



صفحة ٩١ من نسخة ٣٤٩ (فنون جميلة) بدار الكتب والوثائق المصرية

عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالآستانة ، مؤرخة سنة ١٣٣٣ هـ

والثاني منهما ، بصفحة (٩٢) في الصوت الذى أوله :
* على المهجر لا والله ما أنا صابر *



صفحة ٩٢ من النسخة ٢٤٩ (فنون جميلة) بدار الكتب والوثائق المصرية
عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالأكاديمية مؤرخة سنة ١٢٣٣ هـ

فالنظر هنا يلزمه أولاً أن يتبين اللحن المصوغ في جنس نغمه وإيقاعه
ويستوفيهما في هيئة واحدة ، ثم ينظر : ما آراء المؤلف في توزيع أجزاء القول
في اللحن على نغم ذلك الجنس في ذلك الضرب من الإيقاع ، فإذا تبين ذلك نظر :
أى النغم فى آلة العود مثلا ينال منها ذلك اللحن ، فيأتى بها من أماكنها المعهودة
منظومة فى جنس الإيقاع مقرونة بحروف القول ، ثم يأتى من تلقاء نفسه عند
الأداء بما يجعل هيئة اللحن أكمل وأهى مسموعاً دون أن يغير ذلك من طابع
الأصل فيه ، ومتى أراد تدوين اللحن بالعلامات المألوفة فى وقتنا هذا فالصحيح
أن يجعل النغم على الطبقة التى بها تستقيم أعدادها فى أجناسها الأصلية ، حتى إذا
ما نُقلت فى طبقة أخرى فلانما تُنقل على نسب ملائمة لهذه الطبقة .

ونحن فقد نظرنا هذا النظر فأوضحنا نغم تلك الأمثلة من الألحان التي جاء بها المؤلف وشرحنا ما خفي منها ، وجعلنا تدويناتها على مدزج صوتي ، في طبقاتها الطبيعية التي بها نصير النغم من أجناسها الأصالية في أماكنها المعهودة من الآلة مطابقة لمسمياتها وتمديداتها بالحقيقة ، دون أن نجعلها في طبقة أخرى ، فلذلك لم نأخذ حذر أصحاب التدوينات في رفع طبقات الألحان للأسباب التي ذكرناها آنفاً في التسوية الطبيعية لأوتار العود .

والمؤلف لم يبين في كتابه صراحة ، أى نغمة من نغم العود تجعل أساساً لكل واحد من الأجناس اللحنية ، بل اكتفى بأن صنفها على الترتيب ، ثم جعلها جميعاً مؤسسة على نغمة مطلق السيم (١) ، ولذلك فإنه قد يمكن للناظر في أمر تلك الألحان أن يجعل هذه النغمة على أى تمديد محدود لنغمة أساسية دون أن يتقيد بالطبيعي منها اعتماداً على أن أهل الصناعة يتناولون النغم من أوتار العود بمسمياتها بالعربية في أماكن معهودة عندهم على التسوية المشهورة لا تتغير بتغير طبقات مطلقات الأوتار ، غير أنه متى أراد الوجه الطبيعي في طبقات النغم لتصير تمديداتها وتسمياتها سواء بالحقيقة مع أماكنها في تلك الآلة ، فإنه يلزم أن يقبض في تدوين نغم تلك الألحان النحوي الذي نَحَوَاه .

غير أننا نجد في الترجمة الفرنسية لكتاب (شرح الأدوار) ، من جملة كتاب « الموسيقى العربية La Musique arabe » للبارون « ديرلانجيه » أن المترجم جعل نغمة مطلق وتر « السيم » ، وهى نغمة « عشيران » (١) مساوية لتمديد نغمة (صول Sol) ، وهذا غير صحيح ، من قبيل أن هذه النغمة هى من المبدأ أساس جنس (العجم) ، وهذا الجنس لا يوجد من آلة العود على أساس نغمة مطلق الوتر ، بل إنما يؤخذ على نغمة دستان « الزائد » (ب) ، وبين هذه

وبين نغمة المطلق بعد بقيّة ، وأنه متى أخذ جنس (العجم) على أساس نغمة
مطلق الوتر صار جنس (الراس) محوّلًا إذ ذاك على تمديد نغمة (مى Si)
« ناقصة » بمعدّل ١١٤ ذبذبة فيخرج كلاهما عن طبقته الأصلية من المبدأ .

والبعض يظن أن نغمة مطلق وتر « العشران » في آلة العود مساوية تمديد
نغمة « لا La » ، وهذا لا يمتدّ صحيحًا إلا في التسوية القديمة ، التي كان العرب
يُجنّسون بها الألحان على أساس الدساتين الأربعة الأساسية وهي « المطلق
والسبابة والوسطى والبنصر » ، فكان جنس (الراس) يؤخذ على أساس نغمة
المطلق في وترى « اليم والمثلث » (Re - La) ، وجنس (العجم) يؤخذ على
أساس نغمة المطلق في وترى « المثني والزير » (Do - Sol) ، فأما استعمال
المتأخرين والمحدثين لذئيك الجنس في هذه الآلة ، فهو أن يؤخذ جنس
(الراس) على دستان « الوسطى القديمة » في وترى « اليم والمثلث » وهما
« العشران والدوكاه » ، ويؤخذ جنس (العجم) كذلك في وترى « المثني
والزير » وهما « النوا والكردان » ، وهذا ما يفصّر قولنا : إن نغمة « الراس »
من مكانها المعهود الآن في هذه الآلة مساوية تمديد (لا La) ونغمة « العجم »
كذلك مساوية تمديد نغمة « صول Sol » .

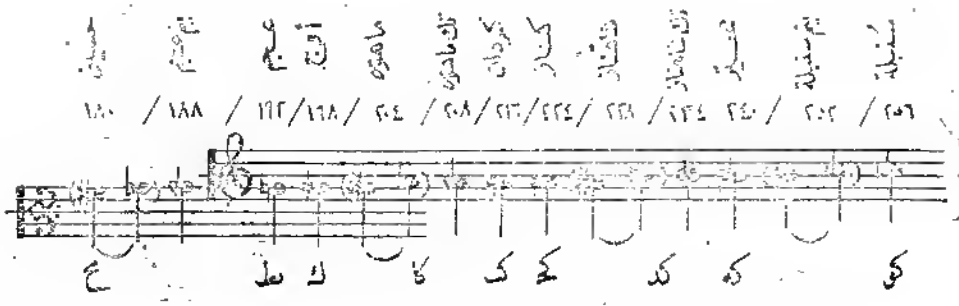
ومع ذلك فالاندوينات الحديثة تؤخذ على تلك التسوية القديمة ، فيحدث
بذلك أن يصير جنس (العجم) محوّلًا على الطبقة (مى^b Si) « ناقصة » بمعدّل
١١٤٠ ذبذبة أو على الطبقة (مى^b Mi) « ناقصة » بمعدّل ١٥٣٠ ذبذبة ، فأما
جنس (الراس) فإنه يصير بذلك منقوّلًا على الطبقة (دو Do) أو (فا Fa) ،
وكلاهما يخرج به عن طبقته الأصلية من المبدأ .

وكان النظريون المحدثون إلى عهد قريب يرون أن نغمة مطلق وتر «العشيران» إنما تكون على تمديد النغمة (مى Mi) ، وهذا غير صحيح أيضاً ، لأن جنس (العجم) حينئذ يصير مؤسساً على تمديد نغمة (فا Fa) ، ومتى كان كذلك صارت رابعته محولة على نغمة «سى Si^b» ناقصة ، فهذه التسوية لا تختلف عن سابقتها إلا في انخفاض الطبقة بمقدار نسبة البعد ذى الأربعة ، وأكثر التدوينات التى عملت في أوائل هذا القرن كانت على هذه التسوية نقلاً عن النظريين الأتراك ، ثم بعد انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ، قرر أصحاب التعليم استعمال تلك في تدوينات الألحان ، دون أن ينظر النظر الذى نحن بصدد فيه فيما هو طبيعى أو غير طبيعى في نغم الأجناس الستة الأصلية .

فقد بان فيما تقدم قبلاً أن النغم التى تعدد أساسية في تدوينات الألحان هي الحادثة من ترتيب الجنس ذى المذنين (عجم) في جماعة متصلة على أساس تمديد النغمة (صول Sol) أو في جماعة منفصلة على أساس تمديد نغمة (دو Do) .

وتبين أيضاً أن أول طبقات النغم التى تخرج محولة عن تلك هي ثالثة الجنس القوسى المستقيم (راست) مرتباً على أساس تمديد النغمة (لا La) في الجمع المتصل أو على أساس تمديد النغمة (رى Re) في الجمع المنفصل .

وفيما عدا ذلك فإن النغم تخرج محولة بطريقة تحويل الأجناس على غير طبقاتها الأصلية ، فالنغمة التى نسميها «حسينى» ، وهى صياح نغمة مطلق وتر «العشيران» (١) ، إنما تخرج من تحويل جنس (العجم) على الأساس (رى Re) ، فتصير على تمديد نغمة (فا Fa) «زائدة» بمعدل ٣٨٠ ذبذبة ، فهذه هي الطبقة الطبيعية التى يسوى بها وتر «العشيران» في آلة العود .



وعلى هذا الوجه تُدَوَّن النغم في طبقاتها الطبيعية التي بها تُؤخذ في أجناسها الأصلية غير منقولة إلى طبقاتٍ أُخرى ، وعلى هذه التمديدات تُسَوَّى أوتارُ الآلات تسوياتها المشهورة لنُخْرِجَ منها نغمُ الأجناس الأصلية في طبقاتها بالحقيقة .

بقي علينا من أمر النغم وتدويناتها أن ننظُرَ في الأعداد التي جعلها المؤلفُ بحِبالِ كلِّ واحدةٍ من نغم اللحن دالَّةً على أزمنتها ، فلواضِحُ أن جميعها منسوبةٌ إلى زمان الموصَّل « الخفيف المُطلق » (١ من ٨) وهو أصغر الأزمنة فرضاً في الإيقاعات الخفيفة ، وقد رمزَ له المؤلفُ عند تعريفه أصنافَ الأزمنة في أدوار الإيقاع بزمان (١) .

فإذ هو كذلك ، فأعظَمُ الأزمنة في الدور الواحد بحِدهُ العدد (٤) ، من قبَلِ أن الأعظَمَ مُساوٍ أربعة أمثال الأصغر المفروض في الإيقاع ، فأربعُ نغمٍ متواليةٍ بهذه الأعداد يقابلها في التدوينات الحديثة نظائرها على التوالي بالعلامات :



ومجموع هذه الأربعة الأزمنة يمثل زمان المبدأ ، غير أن كل نغمة منها تُنسب إلى العدد (٨) ، من قبل أنه زمان الموصل « الثقيل الأول » مما يلي المبدأ .
ومن هذه فالنغمة التي يحدها العدد (١) بأصغر الأزمنة فرضاً فإنها تشبه في اللغة حركة الحرف متى نُطق به على اعتدال .

والنغمة التي يحدها العدد (٢) فإنها أيضاً تشبه حركة حرف ممتد يمثل ضعف زمان الأولى ، على هيئة النطق بسبب خفيف .
فأما النغمة التي يحدها العدد (٣) فهي كذلك مشابهةً لحركة الحرف الممتد يمثل ثلاثة أمثال الزمان الأصغر ، على هيئة السبب الخفيف الذي يُوقف عليه في نهايته بزمان ثالث مساوٍ حركة الحرف الأول المتحرك فيه .

والنغمة التي يحدها العدد (٤) فهي بذلك على أعظم الأزمنة المفروضة في الإبقاعات الخفيفة ، فتشبه حركة حرف ممتد بطول بزمانٍ مساوٍ أربعة أمثال الأصغر المفروض ، فهي لذلك كالسبب الخفيف الذي يُوقف عليه بزمانٍ مساوٍ ضعف حركة الحرف الأول المتحرك فيه .

وقد بحث الأصغر إلى نصف زمانه فيُشبهه في اللغة حركة الحرف المطويّ - أو روم الحرف ، والعرب يسمون مثل هذا الزمان الموصل « خفيف الخفيف المطلق » (١ من ١٦) ، فإذا أدخل هذا في خلال تلك الأربعة الأزمنة صار الأعظم مقسوماً به .

فالدور الأول من الأدوار التسعة ، التي أشار إليها المؤلف بأنها طريقة في « الثقيل الأول المطلق »^(١) ، بتوالي الحروف :

(١) « المطلق » : يعني المؤسس على نغمة مطلق الوتر، والأصل في الثقيل الأول أربع نغرات، ثلاث متواليات ، ثم نغرة نقبلة ساكنة مساوية مجموع تلك الثلاث ، وهي فاصلة الدور ، وزمانه (٤ / ٨) .

ح ي ب ي ح ي م ي ح . .

والأصداق : ١ ١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٤

يعني به دوراً منظوماً في ضرب من القدر الأوسط في إيقاع « النقييل الأول »
(١٦ من ٨) ، دخولاً فيه من نغمة « الراس » (هـ) والزكوة على نغمة
« الدوكاه » (ح) بجنس (البياني) .

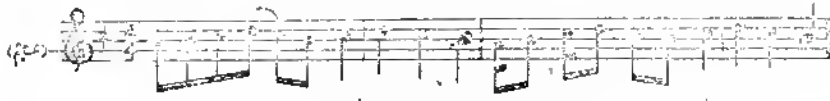
ومنى استبدلت الحروف بما يقابلها من النغم الدالة عليها ثم قرئت كل واحدة
منها بزمانها المفروض لها ونحوت حينئذ هيئة اللحن في ذلك الضرب من جنس
الإيقاع أنها بتوالي النغمات :

١ ١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٤
← م م م م م م م م

وكل آنتين من السنة النغمات الأول فقد يمكن أن يستعمل فيها التخيير ،
وذلك بأن تُمحّث الأولى إلى نصف زمانها ثم يُضاف النصف الآخر إلى زمان
الثانية فتؤدى بوجه آخر لا يغير كثيراً من هيئة اللحن ولا يخرج به عن جنس
الإيقاع ، على هذا المثال :

١ ١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٤
← م م م م م م م م

وهذه النغم بأعبارها ، على هذين الوجهين ، تدون على مدرج صوتي من اليسار
إلى اليمين بدالة النغمة « صول Sol » مساوية نغمة « المعجم » ، على هذا المثال :



(دور من جنس البياتي في إيقاع الثعلب الأول ١٦ من ٨)

ومع أنه قد تبين فيما قبل أن أعظم الأزمنة أربعة أمثال الأصغر المفروض في الإيقاع فلاننا نجد في الأمثلة التي قرن فيها المؤلف النغم مع أزمنتها بأجزاء القول أن جزءاً منه واحداً بإزاء نغمة واحدة، بحياها العدد (١٢) أو أن بإزائه نغمة يحدها العدد (٦) ، فالواضح في ذلك أن مثل هذه النغمة أو تلك يراد بها أن تكرر في ذاتها أو تشبع بما يلائمها في زمان دور من الإيقاع أو في جزء دور ، والناظر في مثل هذه الأمثلة يلزمه أن يتبين جنس الإيقاع من ترتيب الأعداد بإزاء النغم وأجزاء القول ، ثم يستوفي تفصيل الأجزاء في كل من النغم وحروف القول على عدد أدوار الإيقاع في كل شطر من البيت ، متى كان هذا جزءاً تاماً في اللحن .

فقوله مثلاً : « صوت في نوروز في ضرب الزمل » يعني به أن نغم اللحن من الجنس المسمى (نوروز) وإيقاعه « زمل » .

فأما (نوروز) فهو مقام (بياتي النوا) ، وأما (زمل) فهو الإيقاع المشهور قديماً بهذا الإسم ، وزمائه (٦ من ٤) ، وقد فصله المؤلف في الإيقاعات على الوجه الذي به يؤخذ الدور المعروف في زماننا هذا باسم : (سكنين سماعي) ، وهو ضرب فيه .

والمؤلف نظم شطر البيت من أول الصوت ، وهو :

على صهبكم يا حاكين ترفقوا • ومن وصلكم يوماً عليه تصدقوا

(١) (نوروز) هو الدائرة (١) ، فيما كانوا يسمونه (حسيني) ، وهو أيضاً الأواز الثالث من الأوزات السنة ، فكلاهما يعرف الآن باسم (بياتي نوا) .

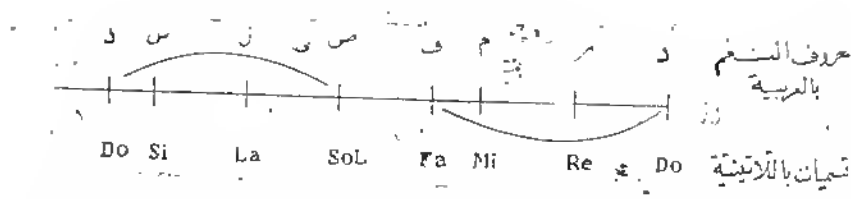
في أربعة أدوار من إيقاع الرَّمَل، تحيط بها النغمات الأربع في جنس (البَيَّاتِي) ،
على « الدوكاه » على هذا المثال :

ثم يُجزأ النصفُ الثاني من شطر البيت مع الاستقرار على « الدوكاه » بمجلس (البياقي) ، وعلى ذلك النحو يمكن تزيين الصوت عند الأداء بتشبيح النغم المباني بما يلائمها ، دون الخروج عن دور إيقاع اللحن وجنس نغمه .

فتلك هي طريقة المؤلف في تدوين الألحان ، ولم يسبقه إليها أحد قبله من النظريين العرب الذين اشتغلوا بصناعة الموسيقى ، ووضح أن المبدأ فيها أن تفسر النغم وإيقاعاتها على سوي سائر أجزاء الأقاويل باللغة العربية ، والأمر كذلك في الطريقة المستحدثة الآن نقلاً عن الإصطلاح الأوروبي ، فهي من المبدأ موضوعة لأن يكون سير علامات النغم على سوي سائر حروف اللحن باللغة الأوروبية ، من اليسار إلى اليمين ، بعكس تلك ، والمبدأ في كليهما واضح أنه لمهولة النطق بحروف الأقاويل .

فطريقة التدوين الحديثة على المدرجات الصوتية إنما تطورت بعد جهد عظيم اجتهدات عدة حتى صارت على هذا الوجه خيراً مصطلح لتدوين النغم وأزمنتها واتجاهاتها وكيفياتها ، فغير أنه متى أقرنت النغم المدونة من اليسار إلى اليمين بنظائرها من أجزاء الأقاويل بالحروف العربية صارت هذه مفككة مشوهة يتعذر النطق بها أو متابعتها مع سير النغم ، وهذا ما يعانيه العرب من قصور في التدوينات المقرونة بحروف الأقاويل في الألحان العربية .

وقد حاول بعض من المحدثين أن يجعلوا للألحان تدوينات بالعربية ، وأن يجعلوا لنقرات الإيقاع أمكالا تدل على أزمنتها بحبال النغم ، وكان المبدأ في التدوين أن تميز النغم بحروف عربية تؤخذ من أوائل تسمياتها باللاتينية ، فيرمز للنغم السبع الأصلية في الجمع المنفصل بجنس (العجسم) على الأساس (دو Do) في المنطقة الوسطى بالحروف :



ثم يُوضع لها علامات وإشارات دالة على أزمنتها وتحويلها بالرفع أو بالخفض،
فتصير النغمُ بحيال أجزاء الحروف سواء .

فإنما على المتهجج الذي أوتاه الأستاذ « أحمد أمين الديك » وضعه في كُتيبٍ صغير سنة ١٩٢٤ م، باسم (نوتة عربية للموسيقى) فهو أن جعل تلك النغم الوسطى في مستطيل بين خطين وجعل نظائرها بالقوة، مما على جانبها، بحروفها كذلك، إما تحت أو فوق المنطقة الوسطى، ثم قرن الحروف بعلامات خاصة للتحويل بالرفع أو بالخفض اتخذها من تشكيل الإعراب في اللغة، وجعل للآزمنة في مذات الأصوات أو قطعها بالسكون أشكالاً وخطوطاً مميزة .

غير أن هذه الطريقة لم تنتشر بسبب أن الاصطلاح الأوروبي كان أكثر ذيوماً في التدوينات لسهولة الأخذ به، فأشكال النغم تجمع بين تسمياتها وأزمنتها في الإيقاع دون الحاجة إلى تمييزها بإشارات أخر، فأما علامات التحويل فهي تُخدم المدرج بأكمله فلا يبقى إلا ما هو عارض منها، وكان الأجدر بالمؤلف أن يقرن تسميات النغم من تلك الحروف العربية بمصطلحات وإشارات التدوين الأوروبي سواء، من غير استنباط أشكال أخر لها، فإنه بذلك قد تبدو هذه الطريقة أكثر فائدة لتدوين الألحان بالعربية .

ومع ذلك، فإن الأصحح في هذا أن نجعل علامات النغم وإشاراتها كما هي بأشكالها، ثم نرتب في المدرجات على سوي سير الحروف في أجزاء الأفاويل

بالعربية ، دون أن يعترى أشكالها تغييرٌ يذكر ، فإنها في ذواتها نارةٌ تجعل متجهةً
من رؤوسها إلى أعلى ونارةٌ متجهةً إلى أسفل ، فلا يُعدّ سيرها من اليمين إلى اليسار
بمثابة نقصٍ يالحق أشكالها ، وأيضاً لا يالحق النغمة نقصٌ متى وُضعت إشارة لها
على يمين رأس العلامة الدالة عليها أو على يسارها ، فعلامات النغم والرموز المصطاح
عليها في التدوين لا بصيها تغييرٌ يذكر بالقدر الذي يالحق الحروف في أجزاء الألحان
بالعربية متى جُمعت على نكس ترتيبها ، مما يضطر فيه إلى تفكيك المتصلات
فتحصل حيرةٌ في توزيعها معكوسةٌ في اتجاه النغم وتضطرب كتابتها بين التشديد
والوصل وهمز الحروف وحذف بعضها في النطق .

والمناقل في ذلك يجد أن بعض النغم المخططة قد تكرر في اللحن أو تسبغ فتستوفي
واحدة منها أو اثنتان بحملة من الحروف المتصلة في جزء واحد به تنوينات
وهمزات يتعذر تفكيكها ، ويجد أيضاً أن بعض الحروف الممتدة مع النغم قد تطول
بالتشديد أو بالمد فيستوفي الحرف أو الحرفان منها عدة نغم متصلة في جزء واحد ،
وقد يحدث في الحرف ترجيعاتٌ وبداباتٌ يتعذر تدوينها متى خرجت عن الجبري
الطبيعي في النطق بها .

فالتدوين الحديث صالحٌ تماماً لتدوين الألحان متى كانت هذه نغماً من
الآلات فقط ، فأما متى جُمعت النغم المدونة كذلك بحبال أجزاء القول بالعربية
فإنه يلزم حينئذ إخضاع سائر علاماتها وفقاً لاتجاه الحروف وتقطيعاتها .

وقد نظر هذا النظر أهل الدين من رجال الكنيسة الشرقية ، فإنه عندما
أخذت اللغة العربية تحل محل اليونانية القديمة في أكثر الترانيم والطقوس صارت
تدوينات الألحان تؤخذ حينئذ من اليمين لتسير على اتجاه الحروف في النص العربي ،

مع ترك أشكال العلامات البيزنطية الدالة على النغم في التدوين على حالها وكأنها موضوعة أصلاً في ذلك الاتجاه دون أن يعترها نقص أو تغيير^(١).

فاللغة أول مظاهر القومية ، وكذلك الموسيقى والعلم بها ، فإن قديمها أصل المحدث منها ، وقد كانت أول تدوينات الألحان بالعربية هي الحروف المستعملة في اللغة ، وما اظن أن الأمم الأوروبية ، لو أنها أخذت أصل التدوين الحديث بعلاماته وأشكاله عن قدماء العرب ، أنهم ينظرون في مبدأ تغيير سائر الحروف باللغة اللاتينية لتصير على عكس مجراها ، كما يفعل المحدثون من العرب الآن ، بل كان لا بد لهم من إخضاع أشكال العلامات الدالة على النغم لتسير على سوي الحروف في لغتهم ، أو كانوا يستنبطون علامات أخر مشابهة أو غير مشابهة دون أن يلجأوا إلى تنكيس حروف الأقاويل المنظومة في الألحان .

فلذلك نأمل أن يحصل المختصون من أهل العلم بصناعة الموسيقى النظرية والعملية على تدوين النغم التي تقرأ بحروف المنظومات بالعربية على الوجه الذي أشرنا إليه ، وهو أن تجعل العلامات النغم سائرة مع اتجاه مجرى الحروف في أجزاء اللحن .

وما ذكرناه ، فيما تقدم من أمر النغم والأجناس وتدوينات الألحان ، إنما أردنا به أن نجعله مدخلاً إلى هذا الكتاب يأنبه الناظر فيه حتى يكون على يقينة من أمرها في مواضعها منه .

* * *

(١) أنظر : (مبادئ الموسيقى الكنسية اليونانية) للأب أنطون هي — وفيه أمثلة مدونة ، طبع

بروت سنة ١٩٢٩ م .

وأنظر : (مزامير رتسايح رافاني روحية) موقعة هل الحسان موافقة — مدونة بالأنفثانات

Harmony طبع بروت سنة ١٨٨٥ م .

فأما النسخ الخطية والمصورة التي آتَمَدْنَا عليها في التحقيق ، فهي :

١ — نسخة ومزنا إليها بحرف (ن) .

وهي بالتصوير الشمسي عن الأصل المحفوظ بمكتبة « نور عثمانية » بالآستانة ، رقم ٣٦٥٣ مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ ومكتوبة بالخط النسخ المشكول ، ومنها بدار الكتب المصرية نسخة رقم ٣٤٩ « فنون جميلة » ، وهذه أقدم النسخ التي وجدت من كتاب (الأدوار) .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد وآله ، أما بعد فقد أمرني من يجب على أمتنا أوامره والتينن بالسمي في مسالك سراي خواطيره أن أضع له مختصراً ... » .

وآخرها : « تمت بحمد الله تعالى وحسن توفيقه ، اللهم صل على سيدنا محمد نبي الرحمة وشفيع الأئمة وآله الطاهرين وسلم ، في شهر رجب سنة ثلاث وثلاثين وستمائة ، اللهم اغفر لكتابه ولقارنه ولمن نظرفه وقال آمين يارب العالمين » .

٢ — نسخة ومزنا لها بحرف (ع) .

وهي بخط عبد الكريم المهروردي مؤرخة سنة ٧٢٧ هـ مكتوبة بخط النسخ المشكول ومحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤٣٨ « فنون جميلة » .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم وبه العصمة ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب على أمتنا أوامره ... » .

وآخرها : « ولنكتف بهذا القدر في هذا الفن ، كنبه الفقير إلى الله عز وجل عبد الكريم المهروردي في أوائل جمادى الأولى سنة سبع وعشرين وسبعمائة ، حامداً لله ومُصلياً على نبيه محمد وآله ومُسلماً » .

وبآخر هذه النسخة ، بغير خط النسخ ، الضروب الستة ثم رسم لآلة « الجلك » .

٣ - نسخة رمزنا لها بحرف (س) .

وهي مأخوذة بالتصوير الشمسي عن مخطوط بمكتبة الآستانة تاريخه سنة ٧٢٦ هـ ومكتوب بخط نسخ قديم ، وهي محفوظة بدار الكتب المصرية برقم ٥٠٧ « فنون جميلة » .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد وآله أجمعين ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب على امتثال أوامره ... » .

وآخرها : « ولنكتف بهذا القدر في هذا الفن ، والله أعلم بالصواب ، تجز تعالىه يوم الإثنين ثامن جمادى الآخرة أحد شهر سنة ست وعشرين وسبعمائة ، والحمد لله وحده وصلواته على خيرته وخلفه محمد نبيه ، وعلى آله الطيبين الطاهرين وسلم تسليما » .

٤ - نسخة رمزنا لها بحرف (ب) .

وهي صورة شمسية عن مجموعة خطية بمكتبة جامعة « أكسفورد » ، رقم ٥٢١ تبدأ بالترقيم الإفرنجي من صفحة ١١٨ ، مكتوبة بخط يوسف بن نعمان الكاتب المارديني في سنة ٧٣٤ هـ ، وقابأها على نسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردي تلميذ المصنف في سنة ٧٤٦ هـ .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم ، يقول العبد الضعيف الفقير إلى الله تعالى عبد المؤمن الأرموى أناله الله مطلوبه ، بعد حمد الله تعالى والصلاة على نبيه محمد وآله ، أما بعد ، فقد أمرني من يجب على امتثال أوامره والتيمن بالسعي في

مرامى خواطره ، وهو مولانا ، ملك الفضلاء ومفخر النبلاء وسلطان العلماء ونائب
الوزراء وفريد دهره وقريع زمانه ووحيد وقته ، الخواجه نصير المسئلة والحق
والدين كهف اللاجئين وقبلة القاصدين ، محمد الطوسي أعلا الله شأنه فأنار في
سائر الآفاق برهانه ، أن أضع له مختصراً » .

وآخرها : « ولتكنيف بهذا القدر من هذا الفن ، والله أعلم ، تم الكتاب
تعالى الفقيه إلى الله تعالى يوسف بن نعمان المارديني غفر الله ذنوبه ، في ربيع
الآخر سنة أربع وثلاثين وسبعمائة هجرية ، من نسخة كثيرة الغلط والاشتباه ،
نسأل الله توفيق نسخة صحيحة لنقلها بها ، والحمد لله رب العالمين » .

« ثم قابلها العبد بنسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردي تلميذ المصنف
رحمه الله تعالى مصححة عليه مقروءة بحضرته وصحها بقدر طاقته في ربيع الآخر
سنة ٧٤٦ هـ ، والحمد لله » .

وهنا يلزمنا أن ننوه أن المؤلف كتاباً آخر باسم : (الأدوار في علم التأليف) ،
عن نسخة بمكتبة الفاتح باستامبول رقم ٣٦٦٢ — يقع في ٧٢ ورقة وفيه خمسة
عشر فصلاً ، بعضها مشابه بوجه ما إلى كتاب (الأدوار) ، وهذا الذي قمنا
بتحقيقه ، ولكنه أقل كمالاً ، ويبدو أنه كان بداية ، أو تجربة أولى له .

أوله : « بسم الله الرحمن الرحيم ، وما توفيقي إلا بالله ، الحمد لله رب العالمين
وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطاهرين ، وبعد : فقد سألتني بعض إخواني
أن أضع له كتاباً يشتمل على معرفة كيفية أدوار النعمات وتأليفها » .

وآخره : « وهذا ما أردنا بيانه من معرفة كيفية أدوار الأنعام والإيفاع
ومعرفة نسب أبعاد الأنعام وحصر الأزمنة التي بين النعمات — تم كتاب

(الأدوار في علم التأليف) ، والحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطيبين الطاهرين .

ونحن إذ نقدم من تراثنا العربي في صناعة الموسيقى كتاب (الأدوار) لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي المتوفى سنة ٦٩٣ هـ ، بعد أن استوفينا ما غمض منه ، فإننا نأمل أن يكون ذا فائدة علمية عند أهل الصناعة النظرية وأن يكون ذا فائدة أكثر عند أهل الصناعة العملية ممن يتوفون إلى معرفة أصناف الجماعات اللحنية وتركيب أجناسها ، فإن في تلك التي صنفها المؤلف مادة غزيرة لاستخراج كثير من أصناف مقامات الألحان ، غير متداولة على الأكثر في زماننا ، ولكنها بديعة في المسموع متى أحسن أداؤها ما

الحقق

* * *